Aus den letzten fünf Jahren.

THE UNIVERSITY

OF ILLINOIS

LIBRARY

834G882
K1874
v.4

[redacted]

Vahlen Library
1913

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

APR 21 1987

NOV 19 1981

DEC 03 1983

L161—H41

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/funfzehnessays04grim

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Vierte Folge.
Aus den letzten fünf Jahren.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1890.

Aus den letzten fünf Jahren.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1890.

Von diesem Werke sind 130 Exemplare auf holländisches Papier gedruckt worden.

Nr. 94.

Seinem Freunde und Collegen

Johannes Vahlen

überreicht von

Herman Grimm.

Dec. 1887.

269996

Ich widme dieses Buch den bekannten und unbekannten Freunden, von denen die im Januar 1888 mir in die Hände gelegte Schrift unterzeichnet war.

Mit Dankbarkeit habe ich sie gelesen. In jüngeren Jahren setzen wir übermüthig das als sicheren zukünftigen Besitz voraus, was in späteren als unverdiente Wohlthat gern empfangen wird. Die ausgesprochene Theilnahme der Zeitgenossen an unserer geistigen Arbeit ist das Höchste, das dem beginnenden Alter dargeboten werden kann. Erinnerte das Fehlen mancher Unterschrift schmerzlich an Freunde, die verloren sind, so war doppelt tröstlich, neue dafür eintreten zu sehn, an die ich mich, auch wenn ich ihnen persönlich vielleicht nicht mehr begegnen werde, mit meinen besten Gedanken wenden darf. —

Was ich Ihnen hier zueigne, scheint den Namen Buch kaum zu verdienen, aber ich darf sagen, daß diese nun zusammengedruckten Aufsätze so durchaus auf dasselbe Ziel losgehen, daß ich sie als ein Ganzes zu geben mir erlauben konnte. Ich habe diesem vierten (oder fünften) Bande kleinerer Schriften einen zweiten besonderen Titel vorgesetzt, um zu besagen, sie hätten auch darin etwas Gemeinsames, daß sie innerhalb bestimmter Jahre entstanden.

Ich würde diese Aufsätze, trügen die früheren Bände nun nicht einmal den Namen, nicht Essays benannt haben, weil das Wort, wie ich es gebrauche, ihrem Inhalte hier nicht ganz entspricht. Ein aus dem Griechischen in das spätere Latein übergegangenes exagium wird als der Ursprung des französischen essai und des italiänischen saggio angenommen. Saggio bedeutet einen Theil

einer größeren Menge, aus dem man auf die Beschaffenheit des Ganzen schließt. Eine Probe. In diesem Sinne nannte Montaigne seine zusammengedruckten Aufsätze Essays. „Dieses Buch, heißt es in seiner Vorrede von 1580, habe ich meinen Verwandten und Freunden gewidmet, damit sie nach meinem Tode, der nicht lange wird auf sich warten lassen, einige Züge dessen, was ich war und fühlte, darin wiederfinden und so eine lebhaftere Kenntniß meiner Natur bewahren möchten." Proben seiner Denkungsart, seines geistigen Wesens also, aus denen man auf den ganzen Mann schließen möchte. Wie richtig war das Wort gewählt! Montaigne's Art ist, leidenschaftlich von der eignen Denkungsart Rechenschaft abzulegen. So eifrig ist er zuweilen, als ließe er sich selbst nicht zu Worte kommen: die Wahrnehmungen drängen sich aus ihm heraus. Ueberall hält es ihn fest, zu verweilen, um auszuschütten was er in sich trägt, und ebenso heftig treibt es ihn zugleich vorwärts. Nichts entgeht ihm. Was ihm in den Weg kommt, macht er sich zu eigen. Für Alles findet er das rechte Wort: oft sieht man ihn danach suchen, aber er findet es. Und, um auch darauf hinzuweisen: wie ächt französisch sind diese Dinge geschrieben und gedacht! Und doch, das ganze Buch erfüllt von lateinischen Citaten, von dem, was Montaigne in den Schriften der antiken Autoren gelernt. Ich kenne die gleichzeitige Literatur nicht genug und die Wörterbücher lassen zu sehr im Stiche, als daß sich feststellen ließe, wieviel Fremdwörter durch diese Essays in die französische Sprache hineingebracht worden seien, um ihren Reichthum zu vermehren: dem allgemeinen Eindrucke nach nicht eben wenig.

Durch Montaigne jedoch ist der Essay als literarische Form zu seiner eigentlichen Geltung und seinem Ruhme noch nicht gelangt: 1597 erschien in London die erste Auflage der berühmten Essays von Bacon, des immer noch frischen Buches, das die Stellung des Essays begründete.

In der Widmung an seinen Bruder nennt Bacon diese Reihe kleiner Aufsätze fragments of my conceits oder, an anderer Stelle contemplations and studies. In der Zueignung zur zweiten Auflage von 1612 — er wollte diese dem Prinzen von

Wales widmen — erklärt er sich deutlicher. „Abhandlungen von gehörigem Umfange," heißt es hier, „beanspruchen sowohl von Seiten des Autors, der sie schreibt, als von der des Publicums, das sie liest, ein gutes Theil Zeit, und Zeit stellen weder die fürstlichen Verhältnisse Eurer Hoheit, noch mein angestrengter Dienst mir selber zur Verfügung. So bin ich dahin geführt worden, nichts als eine Reihe kurzer Bemerkungen niederzuschreiben, die ich ESSAIES nannte: ein neues Wort für eine alte Sache, denn Seneca's Briefe an Lucilius sind auch nichts als Essays, d. h. zerstreute Bemerkungen, dispersed meditations, in Form von Briefen." An einer andern Stelle der Vorrede nennt er seine Essays delibationes, wieder wo anders: nur Salzkörner, die Appetit machen sollen ohne zu sättigen.

Man sieht, wie gewandt Bacon, indem er sich nur auf Seneca beruft, die Erfinderschaft des Essay für sich in Anspruch nimmt. Montaigne scheint er gar nicht zu kennen und citirt dessen Namen kaum irgendwo darin. Wie dem nun sei, den Charakter des Essay hat Bacon festgestellt. Seine Essays sind nicht, wie die Montaigne's, Abhandlungen zur Illustrirung seiner literarischen Liebhabereien, sondern kurze Auszüge gleichsam ungeschriebener umfangreicher Bücher und zugleich Aeußerungen persönlichen Denkens. Diese knappe Art, von Behauptung zu Behauptung zu eilen, sagte dem englischen Publikum zu. Shakespeare's Stücke sind eine Bethätigung der gleichen Production in dichterischer Form. Aber doch erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, als die Machtperiode der Zeitschriften begann, trat die völlige Entwicklung und Ausbeutung des Essays ein. Keine Form war so geeignet, augenblickliche Wirkungen zu erzielen. Die Essayisten bilden eine Schule derer von nun an, die so ihre Gedanken ausschütten. Die brillantesten Schöpfungen dieser Art bieten Voltaires Lettres anglaises dar. Um englische Art zu denken seinen Landsleuten verständlich und geläufig zu machen, entnahm Voltaire der englischen Literatur selbst die literarische Form, deren er dafür bedurfte, und kehrte zum einfachen Briefe an das Publicum zurück, wie Seneca sie schrieb.

Was meine Aufmerksamkeit auf den Essay als literarische Form zuerst hinlenkte, waren weder Montaigne's, noch Bacon's, noch die Essays Addison's, Locke's, Hume's und der Andern, sondern die Emerson's. Ralph Waldo Emerson hat dem Essay eine wiederum andre Bedeutung gegeben. Die früheren Essayisten waren Schriftsteller, Emerson war Prediger. Seine Essays könnte man als kurze niedergeschriebene Predigten charakterisiren, die an Jedermann gerichtet sind. Zum wirklichen Essay ist heute erforderlich, daß er in fließenden, individuell gehaltenen Gedankenreihen etwas allgemein Verständliches rasch behandle.

In diesem Sinne nahmen neben Emerson Carlyle und Matthew Arnold die literarische Form auf. In Allem, was sie über die Dinge sagen, steht die Sache selbst nicht höher oder niedriger als ihre eigene Person, in deren Geiste sie sich spiegelt. Es lag in ihrer Natur, so zu schreiben. Macaulay's Essays sind dieser Auffassung nach vielleicht keine ächten Essays, da er die Sache zu stark hervortreten läßt und zu viel exacte Kenntnisse zu vermitteln sucht. Auch Bacon wollte nur belehren, aber dadurch, daß er sich aussprach wie er selbst dachte. Ich für mein Theil habe diese Form oft gewählt, um Studien, die ich nach verschiedenen Richtungen gemacht hatte, mehr anzudeuten als ihrem gesammten Inhalt nach mitzutheilen. Ich suchte einstweilen Proben dieser Studien zu geben, zusammenfassende Vorreden gleichsam zu ungeschriebenen Büchern, und fand, daß der Name Essay dieser literarischen Form der angemessenste sei, weil ich nur dann schrieb, wenn ich in meinem eignen Fortschreiten dies oder jenes Capitel absolvirt hatte. Bei den in dieser Sammlung vorliegenden Aufsätzen dagegen war mehr die Absicht maaßgebend, sich nützlich zu machen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß in den Stücken, welche dieser Band umfaßt, zuweilen die gleichen Gedanken wiederkehren. Ich habe hier nichts ändern wollen. Das Leben läßt bei verschiedenen Gelegenheiten oft dieselben Gedanken entstehen, ohne sie jedesmal ihrem vollen Werthe nach zur Entfaltung zu bringen. Sie greifen in fragmentarischer Weise nur da und dort ein und nehmen breiteren oder beschränkteren Raum in Anspruch. Was

dies anbelangt, mußten die wiederabgedruckten Stücke deshalb bleiben wie sie waren. Freilich hätte ich, wäre es möglich gewesen, alle diese Aufsätze gern noch weiter umgearbeitet, um die darin behandelten Fragen bis auf den Stand der Gegenwart fortzuführen und sie so dem Dienste des neuesten Tages besser anzupassen: diese Arbeit aber, wenn ich sie hätte unternehmen wollen, würde mich genöthigt haben, ein neues Buch herzustellen, dem dann eine neue Organisation zu geben gewesen wäre. Einiges von dem, was darin hätte zur Sprache kommen müssen, will ich in diesem Vorworte nachholen.

Der Aufsatz über Goethe und Carlyle erschöpft das über das Verhältniß Beider zueinander zu Sagende keineswegs. Carlyle's energische Bemühungen, das englische Publicum über Goethe's wahres Wesen aufzuklären, werden in dem Maaße wichtiger, als die englisch redenden Nationen Goethe's Werke in den Kreis der eignen Literatur so aufzunehmen begonnen haben, wie wir seit hundert Jahren mit denen Shakespeare's gethan. Den Beweis liefert die wachsende Zahl der englischen und amerikanischen Mitglieder der Goethegesellschaft und die Art, wie auf amerikanischen Universitäten Goethe in den Vordergrund tritt. Matthew Arnold's Essays lassen erkennen, wie stark dieser bedeutende Kritiker unter Goethe's Einfluß stand: es wird schärferen Blicken sich noch Vieles derart bieten. Lewes' eben so urtheilslos geschriebenes, als geschickt arrangirtes Buch hat Schaden angerichtet. Goethe's Werke sind Nebensache für Lewes, Goethe's persönliche Verhältnisse dagegen werden in zeitvertreibender Art leichthin geschildert. Das englische und amerikanische Publicum wird wahrscheinlich noch oft darauf hingewiesen werden müssen, daß sein Urtheil über Goethe sich ändern werde, und Carlyle wird auch in diesem Sinne immer wichtiger. Auch Carlyle's Leben Schiller's, diese aus dem Vollen geschriebene Würdigung des Dichters, wird vielleicht noch Leser auch bei uns finden, nachdem die von Goethe einst veranlaßte und eingeleitete Uebersetzung der Schrift ihrer Zeit kaum bekannt geworden war. —

Das über Werth und Wirkung der Kunstkritik Gesagte ist ein Essay in der vorhin dargelegten Bedeutung dieses Wortes. Eine Geschichte der öffentlichen Kritik in Europa zu schreiben, lag lange innerhalb meiner Wünsche. Wer diese Arbeit einst über sich nimmt, kann ein wirkungsreiches Buch zu Stande bringen. Ich habe zu diesem Zwecke große Massen von Kritik aus dem vorigen und unserem Jahrhundert kennen gelernt und es stehen mir die Epochen ihrer Wirksamkeit deutlich vor den Augen. Am deutlichsten die der französischen Kritik, am wenigsten deutlich aber die der englischen (die schottische und amerikanische mitinbegriffen), deren Kenntniß noch lehrreicher sein würde. Die Sache ist deshalb so wichtig, weil die meisten unserer großen Dichter selbst Kritiker waren und weil unsere bedeutenden Denker oft die Form einer literarischen Besprechung gewählt haben, um ihre eigenen Gedanken, in einem gewissen halben Incognito, so an's Licht zu geben. Es würde auch verdienstlich sein, die Bücher, welche Goethe als Kritiker besprochen hat, auf ihren Werth für die heutige Zeit hin neu zu prüfen, und zu untersuchen, wieviel Goethe, indem er sie besprach, in dieser bescheidenen Form zugleich an eigenen Gedanken preisgab. —

Der Aufsatz über die Jubiläumsausstellung von 1887 hat mir Bemerkungen von außen her eingetragen. Das über den heutigen Betrieb der Archäologie darin Gesagte ist besonders wirksam gewesen. Oft wird als Angriff genommen, was eine Abwehr ist.

Meiner Ansicht nach haben auf dem Felde der Alten und Neuen Kunsthistorie die „wissenschaftlichen Beamten" (wie sie sich nennen) an ihrer Stelle volle Berechtigung: sobald sie sich aber für das momentan einzig berechtigte Element ausgeben, ist im Dienste des öffentlichen Wohles hervorzuheben, daß Materialanhäufungen für zukünftigen Gebrauch nur bedingter Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung innewohnt. Diese sammelnden Naturen wünschen, daß Autoritäten feste Normen geben. Exakte Herausgabe von Quellen steht ihnen höher als Gedankenproduction. Ihnen ist das Individuelle verdächtig; unbegreiflich, daß im Laufe einer wissenschaftlichen Arbeit erst vielleicht sich ergeben könne, was sie

beim Abschlusse sein werde, oder daß, was einmal richtig war, zuletzt doch als unrichtig wieder bei Seite gelegt werden müsse.

Die gelehrte Forschung würde erstarren ohne den unaufhörlichen Wechsel wissenschaftlicher Ueberzeugungen und ohne die Freiheit, die Phänomene immer wieder anders zu verbinden und diesen Verbindungen neue Namen zu geben. Jene möchten Alles in Symptome auflösen, die sich irrtumslos registriren lassen. Kunstgeschichte, d. h. Geschichte der nationalen Phantasie, hängt durchaus aber von der Individualität dessen ab, der sie schreibt.

Von einer Blüthe Griechenlands sollte also nicht mehr die Rede sein.

Was wir Blüthe Griechenlands nennen (das etwa, was Kaulbach unter diesem Namen im Neuen Museum zu Berlin symbolisch zusammenfaßt), ist gewiß kein historisch rein abgegrenztes Phänomen, sondern eine allgemeine Anschauung, die sich allmälig gebildet hat. Sie hat trotzdem eine für unser Gefühl unzerstörbare Existenz. Sie ist eine historisch gewordene Thatsache. Es gab eine Blüthe der griechischen Dichtkunst unter Homer, die mit der unter Sophokles und Phidias den Jahren nach kaum etwas zu thun hat, diese wieder nichts mit der Kunstblüthe unter Alexander: all das hängt für unser Gefühl trotzdem eng zusammen, und schon die Römer empfanden so, als unter den Kaisern Rom zum Centrum der Weltkultur erhoben wurde. Dieses gesammte geistige griechische Wesen diente zwei oder auch fünf Jahrhunderte lang dem römischen, später byzantinischen Wesen als Ornament.

Als die Kirche tausend Jahre später sich der Literatur und Kunst des Alterthums wieder zuwandte, bildeten griechisches und römisches Wesen, alles in allem genommen, für die Blicke dieser Epoche ein Ganzes, das in hellem Glanze dalag und das chronologisch nicht geschieden wurde. Der Begriff Alterthum umfaßte alle Einzelnheiten gleichzeitig und gewann in dieser Gesammtwirkung unbegrenzte Gewalt. Winckelmann schied die Griechen von den Römern, auf die Künstler aber blieb diese Trennung noch ohne Einfluß. Wie für Raphael die Schlacht des Constantin und die Eroberung von Troja, wenn er diese auch gemalt hätte, dasselbe

Costüm gezeigt haben würden, so stellte noch David den Raub der Sabinerinnen nicht anders dar als die Griechen in den Thermopylen.

Heute nun, wo eine auf alle Symptome des vergangenen menschlichen Lebens gerichtete, der Zahl der Theilnehmer nach unerhörte geistige Zusammenarbeit der Völker begonnen hat, welche den Boden, auf dem die Geschichte des Alterthums sich abspielte, ohne Rücksicht auf jene Entwicklung untersucht, entdeckt man in aufschwellenden Massen immer neue Überbleibsel von Kulturen, die sich räumlich und zeitlich vor unseren Augen in sehr viele Momente scheiden. Jene Blüthe Griechenlands zerfällt, als Theil dieser Anschauung betrachtet, in eine bereits kaum übersehbare Reihe einzelner Thatsachen, die, sämmtlich fragmentarischen Charakters, jenes zusammenhängende Bild einer Blüthezeit zur Seite drängen. Die auf immer weiteres Hervorsuchen von Ueberbleibseln der vergangenen Völkerarbeit gerichtete Mühe wächst von Tage zu Tage, die wissenschaftliche Bestimmung der einzelnen Stücke nimmt immer mehr Arbeitskraft in Anspruch und eröffnet jüngeren Arbeitskräften immer zahlreichere Gelegenheiten, sich einen Lebensberuf zu schaffen. Dem, der sich hier bethätigen will, wird die scharfe Beschränkung auf den bestimmten Umkreis, der ihm zur Bearbeitung zufällt, zur Pflicht. Es handelt sich nicht zunächst um historischen und ästhetischen Genuß, sondern um Sortirung der Fundstücke, sowie darum, sich bei ihrer Bestimmung nicht von Gedanken aus dem Bereiche jenes geträumten Alterthums beirren zu lassen. Es ist nicht nöthig, die Consequenzen auszuführen, die dies für die Erziehung der jüngeren Mitarbeiter zu Erforschung antiken Volkswesens hat. Genug, zwei Anschauungen stehen sich hier bereits fertig gegenüber, beide um den Preis ringend, denn es handelt sich nicht bloß um geistige Anschauungen, sondern auch um irdische Lebensstellungen. Keine von beiden aber klar bekannt und ausgesprochen.

Nun will es mir scheinen, als ob jetzt, im Momente, wo die zweite direct forschende Richtung fortschreitend den Sieg davonzutragen scheint und wo die Vertreter der ersten in einer gewissen Rathlosigkeit nicht vorwärts oder rückwärts können, eine Wendung eintrete, die zu den älteren Gedanken wieder zurückleiten könnte.

Das Gefühl, daß der höchste Gegenstand der menschlichen Beobachtung der Geist hervorragender Menschen sei, wird heute wieder kräftiger. Es zeigt sich die Nothwendigkeit, die Werke und die Charaktere der Männer ersten Ranges in allen Epochen zum Mittelpunkte der geschichtlichen Forschung zu machen und, wo es sich um Künstler und Autoren handelt, von deren Verständniß im vollen Zusammenhange ihres geistigen Gehaltes auszugehen. Es stellt sich heraus, daß aus schlechten Textrecensionen dieser Geist sich vielleicht ebensogut herauslesen lasse, wie aus guten, und daß es heute nöthiger sei, den Einfluß der Werke in ihrer Gesammtheit zu betrachten, als dem nachzuspüren, was darin von ihren Autoren etwa daher oder dorther genommen sein könne. Die Auffassung der Geschichte als „Entwicklung der geistigen Arbeit der vornehmsten Männer" auf das Alterthum angewandt, bleibt in unvergänglicher Wichtigkeit bestehen. Die oben dargelegte Deutung des Begriffes Alterthum zeigt ihn als ein Phänomen, zu dessen Herstellung es der von Jahrhundert zu Jahrhundert an ihm neu sich betheiligenden geistigen Arbeit auch unserer bedeutendsten Männer bedurfte und zu dessen Würdigung der heute kolossale Betrieb der handkräftigen Archäologie wohl beitragen könne, mehr aber zu leisten nicht vermöge. Herausstellen wird sich bald von Neuem, daß der wahre Historiker aus eignem Vermögen eine Ahnung der Verwandtschaft der Erscheinungen mitbringen müsse, und daß Jemand, der auf dieses Gefühl hin die hinter uns liegende Masse des Geschehenen aus eigner Machtvollkommenheit aufschichtet, in dieser Thätigkeit nicht eine actensichere Berichterstattung, sondern ein Kunstwerk liefere.

Im Sinne dieser Auffassung der Geschichte ist der Brief über die geistige Vernichtung Roms von mir geschrieben worden. Rom's heutige Verunstaltung wird in späteren Jahrhunderten als der Erfolg jener sich theilenden Lebensauffassung erscheinen. Die Stadt war in den letzten Jahrhunderten zu einem unschätzbaren lebenden Museum geworden, dessen Inhalt die Denkmale von Jahrhunderten vereinte und dessen Erhaltung im Interesse aller Nationen lag. Was hier verloren ging, werden später Lebende genau wissen, und die Gleichgültigkeit derer, die dies ruhig geschehen ließen — es gab sehr ver-

schiedene Gründe, inner- und außerhalb Italiens zu schweigen — wird dann beim rechten Namen genannt werden. Wie wenig die Rom zugefügte Beschädigung nöthig war, zeigt sich schon. Der große Banquerot der an diesen Umgestaltungen Betheiligten ist dadurch herbeigeführt worden, daß die an fünf Stellen aufgemauerten kolossalen Häusermassen — es sind ganze Stadtviertel, die man gebaut hat — sich als unnöthige Spekulationen erweisen, leer stehen und mithin keine Zinsen tragen. Diese traurigen Bauten haben das Bild des alten Roms zumeist vernichtet. Eine jener Massen sind die an der Porta San Giovanni erbauten, wie Bonghi mit Recht sagt, casuccie ignobili, eine zweite die Wohnungscomplexe vor der Porta San Lorenzo, die dritte die vor Porta Salaria, die vierte das um die Engelsburg liegende neue Quartier, die fünfte die auf dem Grundstücke der ehemaligen Villa Ludovisi errichteten Wohnstätten. Sie alle, so gut wie unbewohnt, denn nur in den Erdgeschossen hausen arme Leute wie in Höhlen, bieten einen Anblick, als hätten Pest und Noth die Bewohner hier vertrieben. Wie wucherndes Unkraut füllen die Gebäude den edlen römischen Boden aus, und der davon gehoffte Gewinn wird nicht gewonnen werden. Das Terrain der herrlichen Villa Ludovisi, bei deren Abholzung gegen Die, die sie bedauerten, ein Geschrei erhoben wurde, als ob bei dieser That das Wohl Italiens in Frage stehe, dessen Hauptstadt Rom gerade an dieser Stelle mit unentbehrlichen neuen Häusern besetzt werden müsse, liegt versumpft und zum größten Theile noch unbebaut da. Ungeheure Baumwurzeln zeigen die Stellen, wo die Cypressen einst standen, die heute da noch stehen dürften, und unter denen zu wandeln und der Jahrhunderte, die vergangen sind, zu gedenken, römische und Deutsche Zeitungen als „unnützes Spazierengehen der Gelehrten" bezeichneten. Wem schadeten diese Bäume, die, wenn sie noch ständen, heute Niemand berühren würde? Wem dieses Spazierengehen? Wie traurig und kahl wäre die Welt ohne solche Gänge und ohne Gelehrte und ohne solche Träume? Ihnen allein hat Italien seine Freiheit zu verdanken: Dante's und Petrarca's Träumen und Shakespeare's, Milton's und Goethe's Gedanken, ohne die die Freiheit der Völker keinen Inhalt hätte. Indessen

es bleibt noch viel zurück in Italien. Wie rein erhebt sich das alte Florenz inmitten der es umgebenden neu angelegten Stadttheile! Florenz mag sich ausdehnen, soweit es will, der Charakter der Stadt wird niemals darunter zu leiden haben. In Rom dagegen hat habsüchtiger alter Adel in Verbindung mit nationalitätslosen Agenten die Hauptstadt Italiens zum Theil in eine Wüste verwandelt. Die ewige Stadt hätte für den geistigen Dienst der Menschheit eine heilige bleiben müssen.

Es ist ein Buch in diesen Tagen erschienen, das eine Bestätigung dafür liefert, wie tief der universellen Menschheit der Respekt vor Rom im Blute liege. Filippo Zamboni, als ehemaliger Officier Garibaldi's 1849 an der Eroberung Roms betheiligt, jetzt Professor an der K. Handelsschule in Wien, hat sich über die heutige Zerstörung antiker Werke vernehmen lassen, die in Rom unnöthiger Weise vorgenommen sei und weiter beabsichtigt werde. Sein Buch ist inhaltreich.*) Für unser Gefühl wird, was es sagt, vielleicht zu stark ausgesprochen, allein auch die von mir als Anhang angeführten Aussprüche anderer Italiäner klingen so. Wem daran gelegen ist, muß Zamboni's Buch selbst nachlesen; ich weise auf das aber besonders hin, was es über die Ehrfurcht sagt, mit der Garibaldi noch und seine Gesellschaft alles, was historisches Denkmal war, behandelten. Er vergleicht damit die heutige Stimmung. Zamboni ist der Meinung, es sei, wenn man die Dinge recht laut sagen wollte, noch etwas zu retten und fordert dazu auf.

Aus seinen persönlichen Erlebnissen sei eins mitgetheilt, das sich auf Raphael bezieht.

Die das von Garibaldi besetzte Rom angreifenden Franzosen hatten sich in der dicht unter den Mauern Roms liegenden Villa Borgheſe festgesetzt und Raphael's dort gelegenes Gartenhaus zu einer geschützten Stellung gemacht, aus der sie die auf den Höhen des Monte Pincio postirten Garibaldiner beschossen. Dort kommandirte Zamboni und er war es, der mit blutendem Herzen Raphael's kleines Nest zusammenschießen mußte. Ohne das würde es

*) Di Antichità e Belle arti Scritti di Filippo Zamboni. Firenze, Salvadore Landi, 1889. (Opere Vol. IV.)

heute freilich auch abgebrochen werden, denn die bevorstehende Bebauung der Villa Borghese würde das nothwendig machen.

Zu Maccari's Gemälden sei noch bemerkt, daß der Künstler heute als der erste Maler Italiens gilt. Zeichnungen nach seinen Gemälden sah ich auf der Pariser Centenarausstellung, während die großen Cartons nach Amerika verkauft sind. Ich hätte lieber gesehen, daß sie für uns erworben worden wären. —

Salvatore Farina hat einen neuen Roman geschrieben, „I due Desiderii", der an Feinheit der Beobachtung seine früheren fast noch überbietet. Italiäner haben mir erzählt, es bestehe das Publicum Farina's zumeist aus den Bewohnern der kleinen und mittleren Städte, während die größeren Centren unter der Herrschaft der französischen neueren Romane noch keinen Geschmack an ihm finden. Neben Nievo steht Farina als der bedeutendste neuere Erzähler Italiens da. Das Deutsche seiner Auffassung und sogar seiner Diction ist um so auffallender, als Farina Deutsch nicht versteht. Es handelt sich um eine innere geistige Verwandtschaft, die auch bei anderen italiänischen Dichtern hervortritt. —

Zum letzten Aufsatze noch dies.

Ich habe die Denkmale in Paris auf den Einfluß hin betrachtet, den die umliegenden Architekturen auf sie haben, und vielfache Beispiele von Auffangung gefunden. Die in den Nischen des Louvrepalastes stehenden, meist vortrefflich gearbeiteten Statuen reizen den Blick dennoch kaum; man würde sie ohne die am Sockel befindlichen scharf hervortretenden Unterschriften kaum näher ansehen. Die in der Mitte des Louvrehofes sich erhebende Denksäule Gambetta's, mit seiner vor ihr stehenden, in äußerster Bewegung gehaltenen Gestalt hat keine ästhetische Wirkung; Gambetta, in leidenschaftlicher Aufregung dastehend, haftet in unserer Phantasie mit keiner Linie: man muß was Beine und Arme thun sich erst aus der Erinnerung zusammen suchen. Dagegen wirkt die der Höhe nach unbedeutende, zwischen ziemlich eng um sie sich zusammenschließenden, der Architektur nach aber ihr fremden Häusern stehende Reiterstatue der Jeanne d' Arc als unabhängige Erschei-

nung und prägt sich uns sofort ein. Das am neuen Stadthause stehende, in dessen Architectur aber hineingezogene kolossale Reiterbild des Etienne Marcel übersehen wir trotz seiner Größe beinahe, ebenso den zu nahe an der Kirche von Notredame stehenden kolossalen Karl den Großen, dessen Pferd zwei Gestalten an den Zügeln führen. Er macht den Eindruck eines bloßen architektonischen Ornamentes. Großartig und frei und sichtbar aber wirken die Reiterstatuen Ludwig des Vierzehnten und Heinrich des Vierten in der Mitte eines freien Platzes und auf der Brücke: beide Statuen keine Meisterwerke, aber, in Anlehnung an vergangene Auffassung, einfach und ächt kolossal behandelt. Wie schädlich die Verbindung von Statuen mit Architekturen sei, zeigten mir auch wieder die auf der Kölner Eisenbahnbrücke aufgerichteten kolossalen Reiterstatuen. In die Mitte freier Plätze gestellt würden sie, als Werke solider Bildhauerarbeit, würdig und wirksam dastehen: da, wohin man sie gebracht hat, erscheinen sie als zufällige Aufsätze der die Brückenspannung tragenden großen Pfeiler. Brüssel gab zu einer anderen Beobachtung Gelegenheit. Mitten auf dem Königsplatze dort steht die Reiterstatue des Gottfried von Bouillon. Pferd und Reiter sind vom Künstler in lebhafte Bewegung gebracht worden. Je öfter man das Werk betrachtet, um so ungünstiger wirkt es, bis man, bei gewohntem Anblick, das Gefühl bekommt, als seien Roß und Ritter mitten in lebhafter Bewegung plötzlich erstarrt. Je ruhiger bei einer kolossalen Reiterstatue die Haltung ist, um so mehr entspricht sie ihrem Zwecke.

Je mehr die Persönlichkeit, der eine Statue errichtet wird, sich ihrem historischen Werthe nach über die eines Privatmannes erhebt, dessen Individualität nur für die Freunde oder die Familie eines erinnernden Bildnisses bedarf, in um so größerem Umfange muß bei der Darstellung in Betracht kommen, was das Volk oder die Völker in ihr erblicken, oder, für die Zukunft gedacht, in ihr erblicken werden. Ein Pferd ist für einen Kaiser, der selbst mit auszog und Siege erfocht, eine natürliche Zugabe, die Uniform eine natürliche Gewandung, der Helm der natürliche Schmuck des Hauptes. Dennoch könnte gesagt werden, der Anblick Kaiser Wilhelm's

als Feldherrn enthülle nur eine Seite seines Wesens. In seinen letzten Tagen ritt er nicht und war mehr als jemals doch die Seele seines Reiches. Die letzten Zeiten aber eines Mannes gestalten sein bleibendes Bild. Wir verlangen etwas, das den thronenden Herrscher anzeigt. Schadow hat dem stehenden Friedrich II. den Krönungsmantel umgelegt und läßt ihn, ein großartiger Gedanke, den Feldherrnstab auf die Höhe aufgeschichteter Bücher stützen. Mir würde natürlich erscheinen, daß Kaiser Wilhelm ohne Pferd, mit unbedecktem Haupte, umwallt vom Krönungsmantel dastände, mit einem Thronsessel, als ob er sich von ihm eben erhoben hätte. Und daß er die eine Hand am Degen, die andere halb aufrecht vorgestreckt hielte. Wie der Kaiser in Versailles etwa stand und wie er die Parlamentssitzungen zu eröffnen pflegte. Den Unterbau dieser Bildsäule würde ein glatter viereckiger Block einheimischen Granits bilden, der, auf einige Stufen gestellt, den Namen des Monarchen trüge, während auf beiden Seiten zwei gewaltige Medaillons eingelassen würden, das eine den Kopf des Kaisers im Profil in voller jugendlicher Kraft, das andere ihn zeigend wie er entschlafen dalag.

Diese Statue müßte so verständlich sein und so schön gearbeitet werden, daß Niemand, der sie je gesehen, sie wieder vergessen könnte. Kein Beiwerk dürfte diese Erinnerung beeinträchtigen.

Soll der Kaiser ein Pferd unter sich haben, dann müßte dieses so gehalten werden, daß seine Bewegung kein Interesse für sich allein in Anspruch nähme. So haben alle Epochen ihre großen Herrscher zu Pferde dargestellt: entweder stilles Dasitzen oder langsames Dahinreiten. Das heutige Publicum hat eine Vorliebe für das Energische. Eine gewisse tänzelnde zahme Cirkuswildheit, die uns besonders bei Einzügen, Paraden und Künstlerfesten durchgängig in Holzschnitten vorgetäuscht wird, erscheint als das Höchste der Pferdepoesie. Es wäre zu bedauern, wenn diese Auffassung noch mehr Macht gewönne. Die urtheilsfähigen kommenden Generationen würden rückblickend darin ein böses Kennzeichen für die Höhe des heutigen Verständnisses sehen. Ich fürchte, daß die zahlreichen in Arbeit stehenden Reiterdenkmale Vittorio

Emanuele's in dieser Richtung manches Uebermäßige erscheinen lassen werden.

Die Hauptsache bei der künstlerischen Ausführung der Statue des Kaisers ist die von einem großen Künstler ausgehende Auffassung des Ganzen und die Durchführung der Linien und Flächen. Die Vortrefflichkeit der Arbeit allein gewährt die Garantie, daß ein plastisches Werk in die Phantasie des Volkes eindringe und darin wohne. Ob ein Künstler befähigt sei, dies zu leisten, läßt die Einlieferung einer Skizze nicht erkennen. Für seine Wahl bedürfte es, daß die heute lebenden Bildhauer in ihren vorhandenen Werken verglichen und demjenigen unter ihnen der Auftrag dann gegeben werde, dessen bisherige Thätigkeit als die erfolgreichste erschiene. So ist es in früheren Zeiten, in denen von Concurrenzen nur selten Gebrauch gemacht worden ist, gehalten worden. Das Natürliche ist, daß man für jede große künstlerische Aufgabe den Mann gewinne, unter dessen Leitung sie die meiste Aussicht auf Durchführung habe. In diesem Sinne hatte sich Friedrich Wilhelm III. für das Denkmal der Königin Luise zuerst an Canova gewandt, der als der erste Bildhauer seiner Zeit galt. Hat eine Epoche das Glück, für irgend ein großes Werk, das ihr zu schaffen obliegt, einen Mann zu besitzen, dem man unbedenklich zutraut, es ausführen zu können, so gebe man ihm den Auftrag und ordne sich seinem besseren Wissen und Können unter.

Ich durfte diese Bemerkungen nicht abschließen, ohne nachträglich die Skizzen zu sehen, welche in großer Anzahl für das Denkmal eingeliefert und ausgestellt worden sind.

Für die ästhetische Gesinnung, unter deren Herrschaft wir heute stehen, wird beim Rückblicke späterer Generationen auf unsere Zeit die Gesammtheit dieser Arbeiten einmal ein beredtes Zeugniß sein. Jede Zeit schreibt ihre Geschichte am wahrsten in den Kunstwerken die sie schafft. Das sind Steine, die einmal reden werden.

Ich erlaube mir einige Aufzeichnungen hier mitzutheilen, die ich mir in Tagen machte, die nun schon weit hinter uns liegen.

„— den 9. März 1888. Ich ging gegen 2 Uhr ins Palais. — — Wir wurden einzeln in das Sterbezimmer eingelassen. Das Bett stand in einem von grünen Vorhängen umgebenen engen Raume uns gerade entgegen. Ich sah den Kaiser vor mir, er hatte einen milden, schlafenden Ausdruck. Es war, als sitze er im Bette und habe die Augen zufällig geschlossen. Er hatte ein weißes Hemde an. Es stand eine Lampe auf einem Tischchen neben dem Bette, die ihm so hell ins Gesicht schien, daß der Anblick wie ein Gemälde wirkte, auf dem man jede Linie genau sieht. Ich stand da und sah zum letzten Male in das gütige, freundliche Antlitz, das nun Niemanden mehr zulächeln wird."

„— den 3. April 1888. Die Trauer um den Hinweggang Kaiser Wilhelm's und das Mitgefühl für das Leiden Kaiser Friedrich's haben über die ganze Erde — denn Jedermann, soweit Menschen wohnen, nimmt an diesen Ereignissen directen, gleichsam verwandtschaftlichen Antheil — ein Gefühl hervorgebracht, als müsse man den Athem anhalten und dürfe der die Völker entzweiende Kampf und Wettstreit nicht fortgesetzt werden. Es ist, als fühle man allüberall, es sei, was hier geschehen ist und was geschehe, von so ungeheurer Tragweite, daß alles Andre als gering und von nebensächlichem, gemeinem Werth erscheine."

„Es ist, als habe das die gesammte Welt übergreifende ethische Gemeingefühl zum erstenmale hier Gelegenheit gefunden, sich aus voller Tiefe heraus zu bethätigen."

Es ist natürlich, daß wenn einem solchen Manne nun ein Denkmal errichtet werden soll, der Künstler das Große dieser Erscheinung mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, darzustellen, wohl sich versucht fühlen dürfe. Man möchte Gebirge übereinander thürmen, um ein Piedestal zu gewinnen, auf das man den Kaiser stellte. Und so hat es in gewissem Sinne etwas Verständliches, wenn uns in den Skizzen das Massenhafte der Ornamentik so stark entgegentritt, wie hier der Fall ist. Diese architektonischen Ueberschwänglichkeiten aber lassen uns kalt. Die Trajans- und Antoninussäulen und die Engelsburg entsprangen dem gleichen Bestreben, nachdem die Pyramiden und Obelisken der Aegypter einst aus dem-

selben Gedanken heraus aufgerichtet worden waren. Allein das entspricht dem Geiste unserer Zeit nicht mehr. Wir sehen im räumlich Kolossalen nicht mehr den Ausdruck des geistig Großen, wie frühere Jahrhunderte gethan. Wie für den Protestanten die Kirche nicht mehr im Gebäude, im Tempel, sondern in der Versammlung der Gemeinde besteht, kann ein sichtbares Ehrendenkmal nicht mehr durch seine Steinmasse, sondern nur durch den ihm innewohnenden Geist der Schönheit Wirkung thun, durch die Ehrfurcht, die in denen erweckt wird, die es ansehen. Es kommt nicht auf das Erstaunen an, das eine mit Säulenbauten umringte Bildsäule hervorruft, sondern auf die, das Wesen dessen, den sie darstellt, verklärenden Gedanken, die sie aushaucht. Was Kaiser Wilhelm war und was wir in ihm besaßen, wissen wir alle. Dies Gefühl sollte der Zukunft durch ein mächtiges, aber einfaches Denkmal überliefert werden. Es ist, wenn einem solchen Manne in der Hauptstadt des von ihm gegründeten einigen Deutschlands eine Statue errichtet werden soll, auf die Beschaffenheit derer, die heute zu ihm aufblicken, und einst zu ihm aufblicken werden, im weitesten Sinne Rücksicht zu nehmen. Unsere Maler malen jetzt öfter den Christus der armen Leute. Möchte bei Kaiser Wilhelm's Denkmale doch auch an den Kaiser der armen Leute gedacht werden. Dem schlichten Manne, der sich aufmacht, um in der Hauptstadt des Reiches das Erzbild des großen Kaisers aufzusuchen, soll das, was er findet, von dem uralten einfachen Manne erzählen, der das Reich gründete. Er soll davorstehen und das verklärte Bild des Monarchen in der Seele wieder mit nach Hause nehmen. —

Das einzige Zeichen, an dem aus der Skizze heraus der Werth einer kolossalen Statue sich erkennen läßt, ist, daß wir bei ihrem Anblicke die verkleinerte Wiederholung eines fertig schon dastehenden großen Werkes vor uns zu haben vermeinen. Von den ausgestellten Skizzen hat eine diesen Eindruck am reinsten auf mich gemacht: Hildebrands (preisgekrönter) Kuppelbau.

Offenbar entsprang diese Erfindung gewissen Anschauungen, die Jedem aufsteigen werden, der vom Andenken an hingegangene

große Deutsche Kaiser berührt wird. Wir wissen, wie Karl der Große in seiner unterirdischen Gruft saß, wir wissen, wie die Sage Kaiser Friedrich den Staufer in die gewaltige Höhle des Kyffhäusers versetzt, zu der der Hirtenknabe mit der Blume in der Hand allein den Eingang fand. Diese schweigend thronenden Gestalten der alten Kaiser müssen uns bei Kaiser Wilhelm wieder vor die Seele treten. Es war die Stellung des ruhenden Heldenthums, das Schwert quer über die Knie zu legen. So saß auch Hagen in der Nacht, als er Wache hielt. Siegfried's Schwert über den Knien. So in alle Ewigkeit über die Sicherheit des Reiches zu wachen, ist das eigentliche Amt unserer todten Kaiser. Hildebrand hat einen Tempel wie eine Gruft gebaut und zum Thronsaale des todten Helden gestaltet. Ein schöner, großer und Deutscher Gedanke. Man würde diesen Raum betreten wie das Charlottenburger Mausoleum. Es würde uns vor dieser sitzenden Statue das Gefühl überkommen, das der Tod dem Anblicke theurer Verstorbener entströmen läßt: das Gefühl nächster Nähe und zugleich unendlicher Entfernung. Hier könnte die Deutsche Kunst wieder zeigen, was sie vermag.

Allein eine solche Kaisergruft gehörte in die Einsamkeit. Sollte in der Art der Walhalla, die König Ludwig so erhaben auf einer waldigen Höhe an der Donau erbaute, eine Gruft für den Kaiser errichtet werden, so würde Hildebrands Werk vielleicht einmal zu dem Schönsten gehören können, was unsere Zeit hervorbrachte: dem für Berlin Geforderten aber bringt es keine rechte Erfüllung. Das Bild des Herrschers muß frei dastehen. Tags wird der Strom der Menschen daran vorbeigehen, Nachts werden die dunklen Umrisse in den gestirnten Himmel hineinragen. Nichts von unnöthigem Prunk, der diesen Mann umgäbe. Dessen er nicht bedarf. —

Und so möge dieses Buch freundlich von Ihnen aufgenommen werden.

Anfang October 1889.

Aus den letzten fünf Jahren.

Inhalt.

	Seite
Goethe im Dienste unserer Zeit	1
Die Deutsche Schulfrage und unsere Deutschen Classiker	25
Deutscher Unterricht auf Deutschen Gymnasien	63
Die neue Goethe-Ausgabe	106
Goethe und Carlyle	127
Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow	150
Zwei Erinnerungstage	181
Werth und Wirkung der Kunstkritik	195
Die Berliner Jubiläumsausstellung. 1887	209
Die Vernichtung Rom's	250
Die Camera della Segnatura	272
Rudolf Stang's Stich des Abendmahles von Lionardo da Vinci	304
Maccari's römische Wandgemälde	326
Salvatore Farina	342
Das Denkmal Kaiser Wilhelm's I.	357

I.

Goethe im Dienste unserer Zeit.

Die Zeitgenossen Goethe's haben Goethe anders gegenüber gestanden als wir. Man hat von Goethe, solange er lebte, nur wenig gewußt. So nahe er allen stand, so fern stand er allen. Von denen, die ihn persönlich kennen lernten, brachten es die Meistbegünstigten nur zu fragmentarischem Verkehre. Leute sogar wie die Boisserée's drangen bei scheinbar intimen Mittheilungen seinerseits in die tiefere Kenntniß seines Wesens und seiner Schicksale nicht ein. Wenn er ihnen einmal von dem sprach, was wir im höchsten Sinne „Lebenserfahrungen" nennen, war es ihnen, als dürften sie für ein paar Augenblicke in ein geheimnißvolles Gebiet hineinsehen. Niemand in Deutschland wußte von Goethe's inneren Umschwüngen. Niemand vielleicht sogar übersah, was Goethe im Laufe seines Lebens hatte drucken lassen. Er selbst erinnerte sich nicht an alles mehr. Und nun gar die ungedruckten Dinge! Die Briefe an Lotte, an Frau von Stein, an Marianne — wer hatte die gelesen?

Heute ist dies Nichtwissen in fast grenzenlosen Reichthum umgeschlagen. Goethe's Gedanken verfolgen wir von Tag zu Tage und beobachten das Wachsthum seiner Werke. In den ungeheuren Organismus seiner Existenz scheint volles historisches Sonnenlicht hinein. Die dunklen Stellen aufzuhellen, macht die Arbeit unserer besten Köpfe aus. Eine der Hauptaufgaben unserer Gesellschaft wird darin bestehen, noch ungedrucktes Material bekannt zu machen.

Eins jedoch kann durch die Fülle all dieser Kenntniß heute nicht wieder geschafft werden: das Gefühl, das die Mitlebenden einst gehabt hatten: daß er da sei, um zu urtheilen. Daß sein

Auge nicht geschlossen sei. Was dieses Gefühl besagen wolle, lehren uns die Nachrichten über den Eindruck, den Goethe's Tod auf viele machte, die ihn niemals gesehen hatten. Es liegt etwas Beruhigendes für die Nationen in der Gewißheit, daß Männer, deren Größe jede Probe bestanden hat, noch am Leben seien. Wie erhabene Bergspitzen, die die Gewitter anziehen und die Blitze allein auffangen, erfüllen sie die mit Sicherheit, die in der Ebene wohnen. Man brauchte Goethe nie begegnet zu sein, oder mehr von ihm gelesen zu haben, als in seinen vornehmsten Werken enthalten war: das bloße Wissen, daß er lebe, erfüllte mit der Kenntniß seines Werthes und mit dem Gefühle persönlichen Zusammenhanges.

Dieser Zusammenhang Goethe's mit dem deutschen Volke mußte zerreißen in dem Augenblicke, in dem er hinwegging. Ich habe mich gefragt, ob das, was heute an Stelle dieses Gefühls bei uns getreten sei, dem entspreche, was es sein könne. Mir scheint, als sei trotz der Massen von Material, die uns über Goethe's äußere und innere Erlebnisse zu Gebote stehen, unser Gefühl geistiger Verbindung mit ihm weniger wirksam, als es sein müßte. Ich urtheile so, indem ich an eine von Goethes Schriften denke, mit der er einem Manne, dessen Fortgehen auch einst in Deutschland einen Anklang jenes Gefühls plötzlicher Verarmung hervorgerufen hatte, einen Theil des persönlichen Daseins und des Einflusses dennoch zurückgegeben hatte. Angesichts dieser Schrift scheint mir nicht außerhalb des Kreises des Erreichbaren zu liegen, auch Goethe intensiver und lebendiger an der täglichen Arbeit geistigen Vorwärtsbringens zu betheiligen, die uns obliegt. Ich glaube, daß Goethe selbst ein größeres Recht auf Eingreifen seiner Autorität beanspruchen dürfe, als wir ihm einräumen. Ich will die Schrift nun nennen und den Mann, den Goethe in ihr vor nun achtzig Jahren seinem Publicum fast als einen Neubelebten wieder zugeführt hat. Und zwar nenne ich eine zweite Arbeit zugleich, die denselben Mann betrifft und die neben der Goethe's eine ausgezeichnete Stelle in unserer Litteratur einnimmt.

Wir besitzen zwei Bücher über Winckelmann: Goethe's „Winckelmann und sein Jahrhundert" und Justi's Biographie.

Wie ich über Justi's Buch denke, habe ich öfter ausgesprochen: wir dürfen stolz darauf sein. Es leidet an dem Mangel vielleicht, daß es sich an ein Publicum wendet, das feiner und kenntnißreicher wäre, als im Durchschnitte heute vorausgesetzt werden darf. Justi hat sein Thema im Sinne der heutigen Geschichtschreibung erschöpft. Er hat so gut wie alles ausfindig gemacht, was sich auf Winckelmann bezieht. Winckelmann's Erlebnisse entwickeln sich vollkommen glaubwürdig vor uns. Wir sehen die armen Stendaler Kinderzeiten, die kümmerlichen Universitäts-, Wander- und Amtsjahre, den peinlichen Dresdener Aufenthalt und das befreiende, beglückende italienische Leben, in dem er endlich Wurzel schlagen durfte. Schritt vor Schritt — oft sind es sehr kurze Schritte — werden wir sicher weitergeleitet. In der Schilderung des in dieser Gestalt nun völlig vergangenen deutschen und italienischen Gelehrtenthums liefert Justi geistreich ausgeführte Bilder, die einzig in ihrer Art sind. Nur er vermochte das so fein zu sehen und zu malen. Die einzelnen Kapitel des Buches runden sich wie zu Monographien ab, und doch schließt das Ganze bis zu den letzten furchtbaren Scenen sich einheitlich zusammen.

Wie nun aber war Goethe zu Werke gegangen, als er Winckelmann den Deutschen wieder nahe brachte?

Goethe's Buch ist aus literarischen Bestandtheilen zusammengesetzt, von denen nur einer Goethe zum Verfasser hat. Den Anfang machen die Briefe an Berendis, oder, wie es heißt, „Winckelmann's Briefe an einen Landsmann, Schulfreund und Hausgenossen," ohne erklärende Anmerkungen mitgetheilt. Als die inhaltreichsten aller Winckelmannschen Briefe aber enthalten sie sein Leben so sehr, daß wir, wenn wir sie durchgelesen haben, als seien es die Originale selber, völlig im Reinen über Winckelmann zu sein glauben. Nun folgt, aus der Feder Heinrich Meyer's, die Geschichte der römischen Kunstentwicklung, in die Winckelmann, als er nach Rom kam, eintrat; vorgetragen ohne Rücksicht auf ihn, und zwar beginnend mit dem Anfange des Jahrhunderts, vor Winckelmann's Eintreffen in Rom also, bis weit über seinen Tod hinaus zu den eigenen Zeiten Goethe's, in denen das Buch erschien. Meyer schreibt für

unseren Geschmack pedantisch und im Sinne des vorigen Jahrhunderts, seine Mittheilungen aber liefern auch dem heutigen Leser noch, der im Buche vorwärts schreitend jene reichen Briefe Winckelmann's im Gedächtnisse trägt, einen verbindenden Hintergrund für das, was in den Briefen nur fragmentarisch hervortritt. Und da, wie gesagt, Meyer bis 1805 fortberichtete, versetzte seine Erzählung den Leser von 1805 in das Gefühl unmittelbaren Zusammenhanges mit Winckelmann. Von der gleichen Welle, die ihn trug, sah auch er sich noch getragen. Die Erinnerung, daß Winckelmann selbst nicht mehr da sei, löste sich auf im Bewußtsein, daß das, was ihn umgab, noch fortbestand, oder, wo es nicht mehr fortbestand, auch ihm gleichsam noch entrissen worden sei, obgleich er, als längst fortgegangen, selbst doch nicht mehr verlieren konnte.

Von den fünfhundert Seiten, die das ganze Buch zählt, sind dreihundertachtzig damit schon aufgebraucht. Jetzt ergreift Goethe das Wort.

Sein Antheil trägt den besonderen Titel „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's." In einer Folge kurzer, jedes mit einer eigenen Überschrift versehener Kapitel empfangen wir auf nur fünfzig Seiten eine außerordentliche Leistung. Der Aufbau eines neuen Menschen! Goethe hat Winckelmann's Existenz in sich aufgenommen und von frischem geformt. Man muß diese Kapitel lesen, um zu empfinden, was sie enthalten. Denn um Empfindung handelt es sich hier in ebenso hohem Maße, als um Verständniß. Ich will nur die Ueberschriften der sieben ersten und der sieben letzten geben: Eintritt. Antikes. Heidnisches. Freundschaft. Schönheit. Katholicismus. Gewahrwerden griechischer Kunst. Und die letzten: Papst. Charakter. Gesellschaft. Fremde. Welt. Unruhe. Hingang. Was eröffnen die kahlen Worte nicht alles! Nirgends das, was wir heute Bericht nennen, nirgends Feststellung exakter Thatsachen, kaum Jahreszahlen, Abwesenheit alles dessen, was Kostüm genannt werden könnte. Wir urtheilen nicht als Bürger des neunzehnten Jahrhunderts über einen des achtzehnten, drängen uns nicht als Mitwisser in die Details interessanter Verhältnisse ein, sitzen nicht vor einer Bühne, auf der Winckelmann, als Darsteller und dar-

gestellte Person zugleich, die Scene seines vergänglichen Lebens vor uns abspielt, sondern fühlen uns zu ihm nur in ein geistiges, darum aber nicht weniger lebendiges Verhältniß versetzt. Was in uns zurückbleibt nach der Lectüre, ist das Gefühl, Winckelmann nahe getreten zu sein, wie man denen im Leben nahe tritt, die man als bedeutende Männer zu kennen glaubt, ohne nach ihren Schicksalen zu forschen. Goethe arbeitete, wie ein Bildhauer arbeitet, der einen großen Mann im allgemeinen Faltenwurfe als über das Wechselnde erhaben hinstellt. Nach Goethe nimmt nun noch einmal Heinrich Meyer das Wort, um Winckelmann und Mengs jetzt innerhalb jener Entwicklungsgeschichte der neueren römischen Kunst speciell zu placiren. Und zuletzt würdigt, auf wenig Seiten, Wolf Winckelmann als Gelehrten im engeren Sinne. Nun aber auch besitzen wir alles. Das Buch entläßt den Leser, ich wiederhole es, wie in die persönliche Bekanntschaft Winckelmann's eingeführt. Am Schlusse von Justi's Biographie sagen wir uns, nachdem die Mordscene überstanden ist, zum Troste, daß darüber denn doch mehr als hundert Jahre verstrichen seien. Wenn wir das Buch niederlegen, versinkt die Welt wieder, die Justi mit so großer Kunst heraufbeschworen und in die er uns mitten hinein versetzt hatte*). Goethe dagegen, indem er alles Vergängliche ausscheidet, läßt Winckelmann als Träger von Gedanken, die allen Zeiten gehören, am Schlusse wie mit neuem Leben begabt erscheinen. Es sind herrliche Worte, in denen er ihn als einen der Unsterblichen da begrüßt. Goethe stellt ihn als Lebenden, als actives Element in den Dienst der Gegenwart von 1805, und es ist Goethes Werk, wenn Winckelmann auch heute noch lebendig und Leben verleihend unter uns steht.

Dies ist es, was mit Goethe selbst in umfangreicherem Maße jetzt geschehen muß, wenn wir aus ihm ziehen sollen, was er für uns enthält.

Es brauchte nicht aber gerade jetzt schon ein geschriebenes Buch

*) Es kann hierin kein Vorwurf für Justi liegen, der die Kenntniß des Goetheschen Buches bei seinen Lesern voraussetzt und stets darauf zurückkommt.

zu sein, das die Lücke ausfüllte; ein solches Buch wird mit den Jahren erst entstehen können: aber mir scheint, als ob diese Auffassung des Goetheschen Geistesreichthums, diese Goethesche Methode, den Gehalt seiner Gedanken zu verarbeiten, das Programm unserer Gesellschaft sein könnte. Wenn ich an Ueberschriften von Kapiteln denken wollte, wie „Winckelmann und sein Jahrhundert" sie enthält, so würde „Goethe und sein Jahrhundert" deren eine grenzenlose Menge in Aussicht stellen. Es gibt fast keinen geistigen Punkt außerhalb Goethes, der nicht, wenn wir eine Linie zwischen Goethe und ihm zögen, das Schauspiel einer Entwicklung darböte. Was an Begriffen und Thatsachen unsere Welt erfüllt, hat in Goethe seine Geschichte gehabt. Es ist, als habe seinem Geiste nichts begegnen können, das nicht einen festen Platz darin erhalten hätte, um, wie eine in den ihrer Natur am meisten zusagenden Boden versetzte Pflanze, sich in gesteigertem Wachsthum weiter zu entfalten.

Nehmen wir nur die persönlichen Verhältnisse, von deren Verlaufe wir bestimmt wissen: vom ersten Momente der Bekanntschaft bis zum letzten findet fast bei jedem ein Fortschritt mit einer Krisis statt. Goethe besitzt eine Macht, Menschen in sich aufzunehmen und sie in sich fortarbeiten zu lassen, die nur begreiflich wird, wenn wir gewahren, daß seine Natur gerade hierauf zugeschnitten war. Lebende oder Todte: in Berührung mit ihm haben sie besondere Schicksale. Nehmen wir wieder Winckelmann. Durch Oeser in Leipzig lernt er ihn als junger Mensch zuerst kennen. Die Erschütterung, die die Kunde seiner Ermordung in Deutschland hervorbrachte, erlebte Goethe damals selbst noch. In Italien aber erst, viel später, studirte er Winckelmann's Schriften ernstlich und gewinnt ein begründetes Gefühl seiner Größe. Wiederum fast zwanzig Jahre später dann entsteht „Winckelmann und sein Jahrhundert." Hier nun scheint Goethe sich in dem, was er über Winckelmann zu sagen hatte, erschöpft zu haben, denn seine späteren, Winckelmann betreffenden Außerungen, auch das, was die Italienische Reise über ihn enthält, ist unbedeutend. Im Jahre 1827 aber schreibt er die kleine Recension des Buches über die Sammlung der geschnittenen

Steine des Baron von Stosch*): mit welcher Meisterschaft Stosch hier als einer der Anhänger Winckelmann's uns vorgestellt und die Entstehung seiner Sammlung aus seinem Charakter erklärt wird! Wir sehen, daß Goethe, auch wenn er schweigt, oder wenn schriftliche Zeugnisse nichts ergeben, die Dinge in seinem Gedanken weiter trägt. Seine Art, die wissenschaftlichen Überzeugungen aus dem Charakter der Männer herzuleiten, machte ein Aufhören des Zusammenhanges zwischen ihm und denen, welchen er sich einmal zugewandt hatte, fast unmöglich. Sogar — wie schon anderweitig von mir dargelegt worden ist — seine naturhistorischen Arbeiten halten diese Richtung inne, und dies ist es, was auch diese Schriften seiner Feder an seiner Unsterblichkeit Theil haben läßt. In ihren wissenschaftlichen Resultaten überholt oder beseitigt, bewahren sie durch das persönliche Element ihren hohen Werth, oder, man könnte auch so sagen, gewinnen sie ihn endlich. Niemand, so viel ich weiß, glaubt heute an Goethe's Farbenlehre: für uns heute liegt der Inhalt dieses Buches in Goethe's Darlegungen, wie die Meinungen über das Verhältniß des menschlichen Auges zu den farbigen Erscheinungen mit der ganzen Lebensauffassung und Gesinnung derer in Zusammenhang stehen, die sie aufstellten. Nehmen wir Goethes Kampf gegen Newton. Wie Goethe hier mit der Geschichte der Naturforschung in England beginnt. Wie er die Stellung, die Newton innerhalb ihrer einnahm, zu bestimmen sucht. Wie er das, was er Newtons Irrthum nennt, als eine nothwendige Folge dieser äußeren Verhältnisse in Verbindung mit seinem persönlichen Charakter erfaßt! Die Leistung als historische Arbeit ist so genial, daß sie die Frage, ob Goethe hier nicht irrte, zur Nebensache werden läßt. —

Die Schwierigkeit der Aufstellung machte es noch nicht möglich, den Anblick der Sammlungen Goethe's in seinem Hause diesmal zu gewähren. Bei der Musterung dieses, je nachdem reich oder ärmlich zu nennenden, mit unabläßiger Mühe aber von ihm zu-

*) Goethe's Werke, Hempel, XXVIII. S. 322. Herausgegeben von Strehlke. Man bemerke, wie der unscheinbare kleine Aufsatz gegliedert ist und was er alles enthält und berührt!

sammengebrachten Apparates (auf den er so gut wie allein bei seinen Arbeiten angewiesen war, denn übrigens umschloß Weimar nur wenig, was er hätte benutzen können) wird uns klar, wie intensiv Goethe mit den bildenden Künsten zu thun hatte. Diese Sammlungen erst zeigen den vollen Umfang seiner Bethätigung. Sie erscheinen nicht als die zufälligen Erwerbungen eines Dilettanten, sondern als die eines tief in den Dingen drinsteckenden Fachmannes. Wenn wir sämmtliche Aeußerungen Goethe's über Künstler, Kunstwerke und Kunstgeschichte zu einem Ganzen ordnen, bieten sie den Anblick eines Systems der künstlerischen Entwicklung aller Epochen, soweit, natürlich, als deren Denkmale Goethe in Weimar erreichbar waren.

Ich greife aus dem Kreise dieser Anschauungen den einzelnen Fall heraus, der erkennen läßt, wie wichtig es sei, an Goethe's Autorität bei Entscheidungen appelliren zu dürfen, die heute noch erst zu erwarten stehen. In dem, was ich als die Elemente eines gleichsam noch schwebenden Processes jetzt geben werde, kommt auf Goethes entscheidendes letztes Wort viel an und zwar für mich um so mehr, als ich mit meinen eigenen Arbeiten hier betheiligt bin.

Von Winckelmann's Zeiten ab hatte sich in Rom etwas gebildet, etwas Dauerndes, das als Meinung des deutschen Geistes über Kunst und Alterthum bezeichnet werden kann. Immer hat von da an diese Meinung würdige und auch productive Vertreter gehabt, zwischen denen ein gewisser Zusammenhang waltete. Goethe, als er 1786 nach Rom kam, trat in eine Deutsche Gesellschaft ein: Gelehrte, Künstler, genießende Kunstfreunde, alle getragen von der erwartungsvollen Stimmung, die die letzten Zeiten vor dem Ausbruche der französischen Revolution mit so mildem Lichte überstrahlt. Im Sinne Winckelmann's verfolgten sie ein gemeinsames Ziel.

Zwanzig Jahre später war das Haus Wilhelm von Humboldt's in Rom der Mittelpunkt dieser Bestrebungen. Von Anfang an hatten die Frauen ihren Antheil daran. Schon die so glänzend repräsentirte Bewegung, in die Winckelmann durch den Cardinal Albani einst eingeführt worden war, verdankte ihr Dasein der Königin Christine von Schweden. Goethes Kunstliebe ist ohne die Theilnahme

der Frau von Stein und ohne Angelika Kauffmann in Rom nicht denkbar. Und so auch das Humboldtsche Haus wäre ohne Wilhelm von Humboldt's Gemahlin nicht das gewesen, was es war. Durch Niebuhr, dem eine bedeutende Frau zur Seite stand, ward die preußische Gesandtschaft in Rom nun schon zu der gleichsam officiellen Pflegestätte dessen, was Deutsche Kunst und Wissenschaft in Rom betraf, erhoben; und Bunsen endlich brachte es mit seinem unermüdlichen Organisationstalente dahin, daß die römisch-deutsche Gelehrsamkeit eine gemeinsame Publikation unternahm.

Sehen wir, welche Aufgabe und wie man sie sich damals stellte.

Ein literarisches Monument sollte errichtet werden. Rom war der Vorort aller classischen Wissenschaft und als Stadt das denkbar würdigste Object derselben.

Niemand hätte damals die kurzsichtige Thorheit für möglich gehalten, mit der heute Rom mißhandelt wird. „Rom" und „Alterthum" waren die großen Worte, die zu jener Zeit der Welt alles eröffneten, was historische Betrachtung Herrliches erschließen konnte. Von vornherein ward der Gedanke damals zurückgewiesen, daß den modernen Völkern je erreichbar sein werde, was denen der antiken Welt möglich gewesen war. Insoweit kam, wenn von Rom gesprochen wurde, nur die antike Welt in Frage.

Zugleich aber war man sich bewußt, daß all das einmal völlig vergessen gewesen war und daß die Größe und Schönheit des Alterthums sich uns erst wieder aufgethan hatte, als die Künstler und Gelehrten der Renaissance die versunkenen Denkmäler aus den Grüften wieder heraufzuholen und in eigenen Arbeiten mit ihnen zu wetteifern begonnen hatten. Niemals wäre Bunsen und den Seinigen in den Sinn gekommen, man könne sich, wenn Rom beschrieben werde, auf die Reste der antiken Zeit beschränken.

Humboldt, Niebuhr und Bunsen waren gewiß verschiedene Naturen. Ihre Werke und die gedruckten Briefwechsel gewähren uns genaue Bekanntschaft mit ihnen. Den beiden ersten wird man den Titel „strenge Philologen" nicht streitig machen, alle drei aber strebten nach jener wissenschaftlichen Universalität, die auch Lessing's, Herder's und Goethe's Ziel war. Antike und Neuere

Kunst war ihnen gleich ehrwürdiges Object historischer Betrachtung, Förderung der lebenden Künstler verstand sich von selbst. Wir wissen, wie Rauch bei Humboldt, Cornelius bei Niebuhr aufgenommen ward. Der Vatikan beherbergte in und auf seinen Mauern die Werke der Griechen und die Raphael's und Michelangelo's. Neben Homer stand Dante auf Raphael's Parnaß: so erschien jedem damals ihr Verhältniß. Wenn eine „Beschreibung der Stadt Rom" gegeben werden sollte, so mußte alles umfaßt werden, was Rom enthielt.

Und somit, der erste Band des Werkes, nachdem die geologische Beschreibung des Bodens, auf dem die Stadt steht, als Einleitung gegeben worden war, bringt in der Darstellung der römischen Kunstentwicklung die Geschichte Raphael's und Michelangelo's und die Beschreibung ihrer Werke.

Die in Zwischenräumen folgenden weiteren Bände des Buches lassen am besten nun erkennen, welche Veränderung in den Anschauungen des betheiligten Kreises allmälig sich bildete. Je günstiger die Aussichten wurden, sich zu einer officiell anerkannten Gesellschaft zusammenschließen zu dürfen, um so entschiedener wurde die Rücksicht auf das classische Alterthum das Maßgebende. Unter Friedrich Wilhelm dem Vierten ließ das in Berlin für altchristliche und romanische Kunst waltende Interesse diese Theile der Kunstentwicklung so sehr emporkommen, daß sie neben der classischen Archäologie ihre Adelstitel geltend machen durften, die denn auch heute noch respectirt werden müssen. Die moderne Malerei und Sculptur aber fanden damals keinen Repräsentanten und es hat sich aus dieser Vernachlässigung heute endlich die als selbstverständlich angenommene Praxis gebildet, über diese Studien hinwegzusehen. Wenn unserem Deutschen Institute in Rom heute die Aufgabe gestellt würde, eine „Beschreibung der Stadt" zu geben, so würde sie im Sinne Bunsen's schon deshalb nicht mehr geliefert werden können, weil man sie im Sinne Bunsen's nicht würde liefern wollen. Das Human-Umfassende, das in die Begriffe „Alterthum", „Rom", „Archäologie" ehemals eingeschlossen wurde, ist heute in fachmännische Abgesondertheit umgekehrt worden. Als ich im vergangenen Winter

in Rom über Raphael arbeitete, enthielt die Bibliothek des Deutschen Instituts keines von den Büchern, die ich brauchte, und als in Rom wiederum die Frage unseres verehrten Präsidenten an mich gelangte, ob ich den heutigen Vortrag übernehmen wolle, suchte ich umsonst nach Goethe's Werken. „Winckelmann und sein Jahrhundert" war vorhanden, alles andere, die Italienische Reise sogar, fehlte. Herr von Loeper hat mir dann, was ich brauchte, nach Berlin gesandt.

Natürlicherweise bringe ich dies nicht zur Sprache, um gegen die Verwaltung des Deutschen Institutes in Rom einen Vorwurf zu erheben. Das Institut wird nach festen Grundsätzen von Berlin aus verwaltet und hat für Herder's und Goethe's Werke, oder die Raphael oder Michelangelo betreffende Literatur weder Geld noch Raum. Nicht gegen meine hochverehrten Freunde, die Directoren derselben also etwa erhebe ich, selbst seit langen Jahren ordentliches Mitglied des Institutes, meine Stimme, sondern gegen die heutige Auffassung des in Rom zu betreibenden Studiums. Alles, was ich im folgenden ausspreche, habe ich dort selbst bereits erörtert, und dargelegt, warum ich für die Bibliothek des Institutes, auch wenn es den Titel „Archäologisches" trägt, Goethe's Werke und Material für Raphael verlange.

Auf Winckelmann's Namen ist das Deutsche archäologische Institut in Rom gegründet worden. Fragen wir zuerst nach Winckelmann's Meinung.

Mit Winckelmann beginnt für uns das archäologische Studium in Deutschland. Zwar wurde vor ihm schon Archäologie auf unsern Universitäten gelesen, und man hat Winckelmann neuerdings zum Vorwurfe gemacht, sich mühsam allein errungen zu haben, was er bei Professoren hätte lernen können, aber wir heute gehen nicht auf diese Gelehrten zurück, sondern auf ihn. Winckelmann's erste durchschlagende Arbeit, die ihm, wie er schreibt, „Ruhm, Freiheit und Italien" verschaffte, war die kleine Schrift, in der er seinen Lobgesang auf die Griechen anstimmt. Seine Absicht war, das Buch öffentlich selber anzugreifen, um es dann vertheidigen zu

können. Und dieses sind die Punkte, auf die es ihm bei dem Angriffe und der Vertheidigung zumeist ankam. Der Werth der Schrift, schreibt er an Berendis, besteht erstens: in der zuerst aufs höchste getriebenen Wahrscheinlichkeit von der Vorzüglichkeit der Natur unter den Griechen. Zweitens: die Widerlegung des Bernini. Drittens: die zuerst ins Licht gesetzte Vorzüglichkeit der Antiken und des Raphael, den noch niemand bisher gekannt hat. Viertens: die Bekanntmachung unseres Schatzes von Antiken. Und fünftens: der neue Weg, in Marmor zu arbeiten. Konnte Winckelmann sich mit größerem Eifer in den Dienst seiner Zeit stellen als mit diesem Programm, das für seine Zukunft maßgebend geblieben ist? Von den Griechen geht er aus, wie wir heute. Sofort aber wendet er sich darauf gegen Bernini, dessen Ungeschmack nach den klaren Zeiten Raphael's und Michelangelo's Rom zu überdüstern begann und der zu Winckelmann's Zeiten noch mächtig war. Dann nennt er Raphael und die Antike, beide wie in einem Athem als etwas Zusammengehöriges, und am Schlusse giebt er praktische Betrachtungen über Bildhauertechnik. Solange Winckelmann lebte, hat er an diesem Ineinanderfließen antiker und moderner Kunst festgehalten. In Rom traf er Mengs, der seine Schüler auf Raphael zurückzuleiten trachtete, von dem unter Bernini in Rom kaum hatte die Rede sein dürfen. Bekannt ist, wie Mengs und Winckelmann eine gemeinsame Firma bildeten.

Indessen, bei aller Verehrung für Winckelmann, könnte doch von denen, welche strenge Absonderung der Fächer verlangen und Archäologie und neuere Kunstgeschichte heute als zwei weit auseinander liegende Disciplinen ansehen, geltend gemacht werden, Winckelmanns Hinübergreifen auf die Renaissance sei durch Zufälligkeiten bewirkt worden. Heute würde er anders urtheilen. Hier nun scheint mir, daß Goethe gefragt werden dürfe.

Noch kürzlich hat Brunn — dessen letzte Arbeit der schöne Aufsatz über die Dresdener Madonna Raphaels ist*) — beim Laokoon Goethe's Deutung der Gruppe wieder zu Ehren gebracht.

*) Vgl. „Deutsche Rundschau", 1886, Bd. XLVII. S. 33 ff.

Goethe's Buch über Winckelmann hatte, sahen wir, selbst doch die Institutsbibliothek zugelassen. Und seltsam, wenn auch Herder's und Goethe's Werke in ihr fehlen: Herders und Goethes Büsten fehlen nicht! Man hatte doch gefühlt, daß an dieser Stelle diese Männer nicht zu entbehren seien! Möge Goethe nun aus seinem Bildungsgange erkennen lassen, wie sehr es bei antiker und moderner Kunst darauf ankomme, wenn wahres Verständniß gewonnen werden soll, beide zusammen vor Augen zu haben, und was verloren gehen würde, wenn man das Studium der Renaissance denen, die das Deutsche Institut in Rom besuchen, abschneiden wollte.

Goethe hatte Winckelmann für den Gewinn seiner kunsthistorischen Überzeugungen viel zu verdanken, keineswegs aber alles. Goethe ist, aus seiner Natur und aus der der ihn umgebenden letzten Zeit heraus, seinen eigenen Weg gegangen. Die Dinge haben sich allmälig in ihm gestaltet und erst in seiner letzten Epoche hat er die Höhe gewonnen, von der er auch zu uns noch als Autorität zu reden hat.

Drei Epochen unterscheiden wir in Goethe's Verhältnissen zur bildenden Kunst und zum Studium ihrer Geschichte.

In seinen ersten Jugendjahren erscheint er als von der künstlerischen Cultur umfangen und beeinflußt, die, in letzter Ausbildung der Renaissance, durch die Niederlande und Frankreich dem nördlichen Deutschland übermittelt wurde. Wir haben keinen Begriff mehr von dem Einflusse der lebendigen Continuität, die hier wirksam war. Das väterliche Haus und das Frankfurter Dasein brachte den jungen Goethe mit ausgezeichneten, in dieser Richtung arbeitenden Malern in Berührung. Er selbst berichtet umständlich über seinen Verkehr mit ihnen. Wer das Wesen dieser Malerei kennt, wird durchaus begreifen, warum Goethe, als er von Leipzig aus nach Dresden kam, die Meisterwerke der hohen italienischen Kunst dort nicht verstand. In Leipzig hatte er Oeser gefunden, freilich Winckelmann's Freund, völlig aber in der liebenswürdigen Kleinlichkeit befangen, die das Zeichen der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist.

Ein Umschwung trat ein in Straßburg, wo die Begeisterung für die nationale Idee sich in dem, Erwin von Steinbach gewidmeten Hymnus auf den Straßburger Dom Luft machte. Nun traten Raphael und Dürer in Goethes Gesichtsfeld. Nicht eigentlich als Künstler (so wenig wie das Straßburger Münster strenggenommen als Architectur), sondern als Gegenstände der Begeisterung. Raphael's Gemälde hatte in Dresden Goethe kalt gelassen: jetzt empfindet er aus elenden Umrißstichen Raphaelischer Köpfe, die niemand heute ansehen mag, das Höchste heraus. In Weimar zieht er Frau von Stein und den Herzog in den gleichen Cultus hinein. Rom und Raphael werden zum Ziele der Sehnsucht, die ihn endlich nach Italien treibt.

Aus Goethe's Briefen geht hervor, in welchem Maße diese Gedanken ihn unaufhörlich begleiteten, und zugleich, wie sehr sie im allgemeinsten Sinne ihn beschäftigten. Aus seinen ersten Anfängen, die ihm eine Zeitlang ja den Wunsch hatten einflößen können, selbst Maler zu werden, mußte sich die einseitige Liebhaberei eines nur auf den Erwerb ausgehenden Sammlers entwickeln. Diese fehlt denn auch nicht bei ihm und geht auf den Herzog über: die vornehmsten Gedanken aber doch, die die Werke der Kunst bei Goethe hervorrufen, sind die an das Persönliche der Künstler; und wenn wir sagen dürfen, die Sehnsucht, Raphael endlich ganz kennen zu lernen, habe Goethe nach Italien gelockt, so handelt es sich hier ebensosehr um Raphael's Person, als um seine Werke. —

Goethe's Reise nach Italien ist der Anfang der zweiten Epoche. Jetzt umgibt ihn mit einem Schlage die ganze Fülle der Kunstschätze aus allen Jahrhunderten, die Italien vor der Beraubung durch die französische Armee noch enthielt. Die meisten Gemälde fand Goethe damals noch in Kirchen und Palästen an den ursprünglichen Stellen und auf natürliche Weise mit dem Boden des Landes verwachsen. Arbeiten neuerer und antiker Kunst in der Vermischung, die ihr hauptsächlichster Zweck, zum Schmucke der Kirchen und Paläste zu dienen, mit sich brachte. Goethe dringt wie in ein verzaubertes Land ein, wo jeder Stein ihm etwas zu erzählen hatte, und er findet sich darin zurecht, als ob es sein Vaterland

sei. Er steht sogleich auf der Höhe des Verständnisses. Die Dinge ordnen sich vor seinen Augen. Auch in Italien arbeitete, wie in Frankfurt einst, eine, in ununterbrochener Weiterbildung der Renaissance entstammende gleichzeitige Kunst, deren Wesen ihm sofort klar ist und von der aus er, was Italien darbietet, beurtheilt. Es ist das ein Standpunkt, den gewiß keiner von denen einnimmt, die heute nach Italien gehen, denn keine Producte der neueren Kunst werden heute so ganz und gar übersehen, wie die der italienischen Meister des vorigen Jahrhunderts. Und doch haben diese Leute Arbeiten hervorgebracht, die von außerordentlichem Kunstverständnisse Zeugniß ablegen. Und so sehen wir Goethe vor Werken Guido Reni's und Domenichino's und Guercino's bewundernd Halt machen, die gleichfalls heute beinahe übersehen werden. Uns heute liegt das Quattrocento näher. Wir, wenn wir Raphael, Michelangelo und Lionardo historisch construiren, gehen, von den Meistern des Quattrocento aus vorwärts schreitend, zu ihnen über; Goethe, der wenig vom Quattrocento wußte, ging von den Bolognesen des siebzehnten Jahrhunderts rückwärts auf sie zurück.

Das Ergebniß der italienischen Reise war für Goethe, daß Rom fortan das geistige Centrum seiner Anschauungen wurde. Er strebt dahin zurück. Was er dort gesehen, blieb bestimmend für ihn. Sein Bestreben ist, den eigenen Gewinn dem deutschen Publicum mitzutheilen. In der Einleitung zu den Propyläen, die er in diesem Sinne herauszugeben beginnt, werden seine Überzeugungen in ein System gebracht. Bis dahin war Goethe nur ein suchender Schüler gewesen, jetzt tritt er als Lehrer auf. Zwar besagt der Titel Propyläen, daß er sich auch jetzt nur noch als ein Draußenstehender empfinde; allein das Wesen der Sache bringt dies mit sich: Sich im Vorhofe zu fühlen ist überhaupt und überall nur das Höchsterreichbare.

Wie Winckelmann beginnt Goethe bei dem, was er hier zu sagen hat, mit den Griechen. Der Hauptzweck seiner Darlegung ist dann, auszusprechen, was der mitlebende deutsche Künstler zu thun habe. Und den Schluß bildet der Hinweis auf Italien, das als großer „Kunstkörper" nun zerstört sei. Denn damals plünderten

die Franzosen Italien, das, wenn es auch einen Theil der fortgeführten Kunstwerke später zurückempfing, sie niemals wieder organisch in sich aufnahm und für immer die lebendige Fühlung mit der Kunstübung der Renaissance verloren hatte.

Nach den Propyläen kamen „Winckelmann und sein Jahrhundert" und „Benvennto Cellini." Versuche wurden gemacht, durch Aufmunterung zu Concurrenzen, deren Resultate in einem der Säle des Schlosses zu Weimar sichtbar zusammenstehen, die deutschen Künstler im Sinne der neugewonnenen Principien zu beschäftigen. Die in Paris sich bildende Schule, deren Haupt David war, gewinnt Einfluß auf Goethe. Immer aber bleibt beim Abschlusse dieser zweiten Epoche das Gefühl bei ihm herrschend, daß das Rom, in dem er sich endlich wiedergefunden hatte, zu existiren aufgehört hatte, so daß er, wie er vor der italienischen Reise von der Sehnsucht nach etwas in der Ferne vor ihm Liegenden gequält worden war, nun an ähnlicher Sehnsucht nach etwas hinter ihm Liegenden, Unerreichbaren, zu leiden hatte.

Es galt wiederum, sich frei zu machen, und es gelingt. Die Bekanntschaft mit den Boisserees leitet die dritte Epoche bei Goethe ein. D'Agincourt's, die vergleichende neuere Kunstgeschichte begründendes Werk gibt ihm jetzt die entscheidenden Gesichtspunkte. Wir sahen: bis dahin war Goethe weiter als auf Raphael nicht zurückgegangen, mit dem und dessen nächsten Lehrern*) die italienische Kunst eigentlich für ihn begann: Goethe hatte seine Hauptaufgabe darin erblickt, das zu verstehen, was zwischen Raphael und seiner eigenen Zeit lag: d'Agincourt dagegen *schließt* mit Raphael. *Nach* Raphael scheint d'Agincourt nichts originales Neues mehr entstanden zu sein. Von den früheſten Anfängen der neueren Kunst ausgehend, von der Epoche, wo in der byzantinischen Kunst die letzten Reste der Kunst der Griechen in blutloser, greisenhafter Versteinerung hervortreten, zeigt d'Agincourt, wie die Kunst von Jahrhundert zu Jahrhundert neues Leben und Leben in sich aufnimmt, bis sie in Raphael zur Blüthe kommt. Die Sammlung

*) Vortrefflich ist was Goethe gelegentlich über Perugino sagt.

der Gebrüder Boisserée führt Goethe, der vorher wenig von den Schätzen der germanischen Kunst gewußt hatte, um dieselbe Zeit auf anderem Wege außerdem noch zu den Byzantinern. Neue Anschauungen erschließen sich ihm. Die „Geschichte der Typen" ist der höchste Gesichtspunkt, zu dem er nun emporsteigt.

Während Goethe diese innere Revolution durchmacht, findet sich nun, daß auch bei den bildenden Künstlern neue Gedanken aufkommen. Unter Overbeck und Cornelius entsteht in Rom die Vereinigung der sogenannten „Nazarener." Zugleich rufen die durch den Raub nach Paris und durch die Rückkehr nach Rom zu neuer Wirkung, man möchte sagen, elektrisirten Antiken eine junge Schule classischer Bildhauerei ins Leben, die mit der der Nazarener in Kampf geräth. Goethe war die höchste Instanz, von der eine Entscheidung zu erwarten stand, und die Herausgabe seiner alten Italienischen Reisebriefe war die Antwort, mit der er auf Seiten der classischen Kunst trat. In seiner Zeitschrift „Kunst und Alterthum" sucht Goethe beiden Parteien gerecht zu werden, in der Italienischen Reise wird die Neutralität aufgegeben.

Die Italienische Reise bringt Goethe's letzte Anschauungen über Raphael, Lionardo, Michelangelo und die Antike. Eine scheinbar zufällige Form wurde gewählt, um den etwaigen Anschein zu zerstören, als wolle eigenwillige Gelehrsamkeit hier sich aufdrängen. Erst später, wenn alle Briefe gedruckt sein werden, auf die Goethe zurückging als er das freundliche Bild der zwei Jahre in Italien zusammenwebte, kann sich zeigen, mit wie viel Kunst er zu Werke ging. Dem Anscheine nach schüttelte er nur die Bäume und las auf, was ihm zufällig vor die Füße rollte. Wir genießen. Aber wenn wir das Buch in uns aufgenommen haben, ordnet es sich in unserem Geiste zu einer festen Lehre. Es konnte sich hier nicht um Herausgabe echter Briefschaften handeln, wie man sie heute herausgiebt. Erlebt waren die Dinge vor der französischen Revolution, als die tiefe Stille des europäischen Daseins den Menschen noch erlaubte, ästhetischem Gefühl sich hinzugeben; redigirt wurde das alles dreißig Jahre später, als der ungeheure Sturm vorübergebraust war, der die Cultur der nun alten Zeit von der

unseres, so ganz anders denkenden Jahrhunderts trennte. Die Jugend von 1816 wußte nichts mehr von dem, was 1786 im traumhaften Glauben an Rousseaus Voraussichten die Geister entzückte.

In diesem Buche gibt Goethe den Grundton der heutigen Anschauung. Von seinem Erscheinen an beherrscht er das Deutsche Kunsturtheil. Er selbst ist sich seiner Stellung wohl bewußt. Er erhebt sich über einseitige Liebhaberei und sucht so viel Material als möglich in sich zu vereinigen. In gelegentlichen kleineren Schriften jeder Art betheiligt er sich am allgemeinen Fortschritte in Schaffen und Kenntniß. Die heute uns leitenden Gesichtspunkte sind von ihm bereits ausgesprochen oder angedeutet worden. Man lese seinen kurzen biographischen Aufbau Raphael's in dem Aufsatze „Antik und Modern" (1817); was Goethe hier sagt, wird das Maaßgebende bleiben. Er hat, was die große Entwicklung Raphaels anlangt, dessen späteren Biographen Alles vorweggenommen. Auch in seiner Richtung auf das Technisch-künstlerische, in seiner Sorge für den öffentlichen Unterricht, was Kunst und Kunsthandwerk anlangt, steht er unserer Zeit nahe. Schon in seines Vaters Hause war er auf Kenntniß des Handwerksmäßigen bei der Kunst aus und suchte sich, selbst zugreifend, daran zu bethätigen, bis er im Alter dann ihm seine besondere Aufmerksamkeit widmete. Man pflegt ganz alten Männern zu gestatten, in ihren Reden und Schriften auf das Vergangene zurückzugehn, und es wird nicht als ein Mangel empfunden, wenn die Gegenwart ihre Gedanken weniger bewegt als die Tage der eigenen Jugend: Goethe hat dies Privilegium nie in Anspruch genommen. Mit ebenso klarem Blicke, als er sich zurückwandte, faßte er die Zukunft ins Auge. Als er fortging, fühlte er sich dem Streben der Besten unter denen verwandt, die um ihn her die jüngste Generation geistiger Arbeit bildeten. In eine gewisse über das Alter ihn erhebende Zeitlosigkeit eingetreten, hätte er lange noch fortwirken dürfen, ohne daß sein Wort jemals lästig oder entbehrlich geworden wäre.

Ich will die Stellung, die den bildenden Künsten Goethes Anschauung nach als welthistorischem Elemente zu geben sei, auf

einige allgemeinere Sätze zu bringen suchen, für die ich allerdings nichts Wörtliches zu citiren habe, sondern die nur ein Niederschlag dessen sind, was sich in mir aus dem Studium der Äußerungen Goethes über Kunst gebildet hat.

Die Völker führen geistige Besitzthümer mit sich, die wie eine Art Atmosphäre über ihnen schweben. Zu diesem Besitz gehören eine gewisse Fülle von Phantasiegebilden, die in wechselnden Formen sie begleiten. Dichtkunst und Geschichtschreibung suchen diese Gebilde in Worten, bildende Kunst sie in leibhaftigem Anblicke zu gestalten. Das, was wir die „Größe" eines Dichters, Schriftstellers oder bildenden Künstlers nennen, ist die Anerkennung seiner Macht, sich mit solchen Schöpfungen in der Phantasie der Völker am festesten einzunisten. Der Umfang dieser Macht ist es, der Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare und Goethe selbst über die anderen Dichter erhebt. Mit einer Art von Tyrannei drängen sich die Figuren dieser fünf Dichter am klarsten in uns ein und nöthigen uns, sie vor uns zu sehen. Wie sie das machen, ist ihr Geheimniß. Was haben die wenigen Verse, in denen Dante Francesca da Rimini vor uns erscheinen läßt, Besonderes? Worte, und obendrein sehr wenige, einfache Worte. Keine Kunst nachweisbar. Aber wer sie gelesen hat, den verfolgen sie und das Bild, das sie hervorrufen, durchs Leben. Wer Sophokles Oedipus auf Kolonos gelesen hat, in dessen Seele hat der Greis mit den beiden Töchtern für immer Wohnung genommen.

Die Griechen haben das Vermögen, dauernde Phantasiegebilde zu schaffen, im höchsten Maße besessen. Nach ihnen, in den Jahrhunderten der Renaissance, die Italiener und Germanen. Raphael und Dürer sind hier die stärksten gewesen.

Wenn Goethe, dem diese Kraft auch in so hohem Maße verliehen war, von den Griechen, von Raphael und Dürer so erfüllt war, daß er sich immer und immer mit ihnen zu beschäftigen scheint, so trieb ihn natürliche Verwandtschaft in diese Nähe zu ihnen. Goethe und Winckelmann kannten keinen Rangunterschied zwischen antiker und moderner Kunst, und alle, die unter ihrem Einfluß standen, haben so gedacht.

Wäre meine Aufgabe heute über die bestmögliche Organisation des Deutschen Institutes in Rom zu sprechen, so würde nun auszuführen sein, wie man auf Winckelmann's, Goethe's, Humboldt's, Niebuhr's und Bunsen's weitsichtige, man kann wohl sagen, staatsmännische Anschauungen zurückgehen müsse. Das Deutsche Institut aber ward hier nur erwähnt, weil ich an einem prägnanten Beispiele zeigen wollte, wie wichtig Goethe's Meinung, gleich der eines lebenden Mannes, bei Fragen sein könne, die uns nahe genug angehen. Denn das, um was es sich beim Deutschen Institut in Rom handelt, berührt im großen Umfange andere, auf nahe angrenzendem Gebiete liegende Fragen, die ich heute auf sich beruhen lasse. Wir fühlen uns beengt heute durch allzu fachmäßige Begrenzung nicht bloß der Archäologie. Als öffentlicher Lehrer, überhaupt als Schriftsteller, komme ich mit zunehmenden Jahren immer häufiger in Berührung mit strebenden Anfängern. Immer schmaler werden für jeden heute die Lebenswege. Von allen Seiten wird ihnen eingeprägt, daß universales Streben nach dem Großen und Schönen unfruchtbare Oberflächlichkeit sei, die zu nichts führe. Genau will jeder bei zwanzig Jahren nur das betreiben, was durchaus nöthig ist, und das übergehen, wonach er nicht gefragt wird. Mit der Ängstlichkeit sorglichen Alters erkundigen sich die jungen Leute nach dem Umfange dessen, was in ihr Gedächtniß hinein soll. Auf der Schule schon wird diese Sorge ihnen beigebracht und die Klage über Überbürdung ist nur zu natürlich, wo alles Wissen überhaupt als Bürde aufgefaßt wird, als etwas Fremdes, das auf den jungen Schultern lastet. Schreiten wir in Deutschland in dieser Richtung weiter fort, so werden unsere Wege uns abwärts führen. Fachmännische Beschränkung darf erst das Resultat gereifter Erfahrung sein, der eine frei nach allen Seiten greifende Jugendzeit vorausging. Meine Hoffnung ist, daß die beiden Bände unserer Goetheausgabe, die die Italienische Reise und die kunsthistorischen Schriften enthalten, einmal vom Deutschen Institute des Capitols aus datirt werden dürfen und daß niemand dann mehr befürchte, es könne die Zurückleitung der Archäologie in den weitgezogenen Umkreis, den Winckelmann, Niebuhr, Hum-

boldt, Bunsen und Goethe ihr gesteckt hatten, den jungen Gelehrten Schaden thun. Das Alterthum, als Ausgang unserer höchsten geistigen Cultur, kann auch unserer Gegenwart nur verständlich sein, wenn wir es in allen Jahrhunderten seiner Wirksamkeit bis auf unsere Zeit kennen lernen; im Anblicke dieser Fortwirkung erst fühlen wir, wo wir heute stehen. Sollte die Meinung bei uns durchdringen, die einige zu hegen scheinen: ein Gelehrter müsse diesen oder jenen Ausschnitt des antiken Kunstlebens als abgetrenntes Beobachtungsobject, als völkerpsychologisches Symptom, für sich in Anspruch nehmen, und sollte einem Vertreter dieser Art Studium gar die Aufgabe zufallen, die zukünftigen Lehrer unserer Jugend bilden zu müssen, so würde der ganze Aufbau unserer geistigen Entwicklung durch die letzten Jahrtausende sich in einen ungeheuren Schutthaufen vor deren Augen verwandeln, dessen einzelne Bestandtheile zu beschreiben und zu numeriren wären. Unsere wissenschaftliche Arbeit wäre dann nichts, als die Anfertigung eines kolossalen Kataloges dieser Dinge. Woher soll der, der die Geschichte so ansehen lernte, die Begeisterung nehmen, ohne die er seine Schüler zu nichts Lebendigem würde leiten können? Mir ist das unerwartete Aufblühen unserer Goethe-Gesellschaft nicht bloß ein Zeichen der Huldigung und Dankbarkeit gegen unsern größten Dichter, sondern auch der Ausdruck eines in Deutschland lebendig werdenden Willens, Goethe als urtheilende Kraft wieder in Betrieb zu setzen. Meine Erwartung ist, daß das Aufschließen seiner Sammlungen in seinem Hause zu Weimar den Zeitpunkt einst bezeichnen werde, wo man der Persönlichkeit Goethes und seiner Autorität in Deutschland in vollerem Maße wieder zu vertrauen begann. Solche Männer werden den Völkern nicht geschenkt, um jemals zu veralten, und erst nach ihrem Tode kann hervortreten, wie weit sie mit ihren Gedanken oft über die Grenze der Zeitlichkeit hinausgingen, die ihnen zwischen Geburt und Todesstunde zufiel.

Unter all den Capiteln jener idealen Biographie Goethes, die ich im Sinne habe, werden zwei denen, die sie einst zu schreiben haben werden, unendliche Arbeit in der Vorbereitung, unendliche

Freude aber auch beim glücklichen Abschlusse bereiten, deren Überschrift „Stil“ und „Sprache“ lautet. In ihnen wird am überzeugendsten hervortreten, in welchem Maße Goethe heute noch wirkt. Wie sehr die Verbindung bestimmter Begriffe mit bestimmten Worten sein Werk sei. Jedes Wort ein Gefäß, das er mit eigenem Wachsthum bis zum Rande angefüllt hat. Man könnte sagen, das Deutsche Wörterbuch habe nur den Zweck, gerade dies zu zeigen. Nach und neben Luther ist Goethe der gewesen, der unsere Sprache neu geschaffen hat. Wir alle fahren doch nur in seinen Geleisen, und wer ablenken möchte, sinkt früher oder später in die gewaltigen Spuren zurück, die er gezogen hat. Goethe nur auf das hin in Betracht zu ziehen, was seine Bücher an factischem Material enthalten, wäre der Standpunkt ärmlicher Beschränktheit. Das Höchste, was ein großer Mann uns bieten kann, ist die Förderung, die darin liegt, überhaupt mit seinem Geiste in Berührung zu treten. Darin liegt das Geheimniß, daß Goethes Schriften nicht veralten. Für wen könnte die „Italienische Reise“ Goethes aber geschrieben sein, als für einen jungen deutschen Gelehrten, einen Historiker, der in Rom, zum ersten Male ganz auf sich beschränkt, in das verwirrende Gebiet der Kunst sich hineinzufinden hat? Welch ein ungeheurer Gewinn für ihn, in „Winckelmann und sein Jahrhundert“ und in der „Italienischen Reise“ zwei Werke zu finden, die ihm zwei gewaltige Naturen zeigen, beide einst vor dieselbe Aufgabe gestellt und beide in ihrer Art die richtigen Wege findend. Wie lehrreich der Vergleich der beiden Männer, der völligen Verschiedenheit der äußeren Verhältnisse, der Mühen, unter denen sie vorwärts kamen, der Ziele, die sie beide erreichten. Dem jungen Archäologen wird das Studium Goethe's all seine Sinne schärfen. Die Feinheiten der Sprache Goethe's werden die beste Vorbereitung zum Verständnisse der Werke der bildenden Kunst sein. Unsere häusliche Erziehung bietet den meisten heute weniger, als sie vor fünfzig Jahren that. Die Sinne unserer jungen Leute bedürfen besonderer Belebung zur Erkenntniß dessen, was schön ist. Welche Dienste wird Goethe in dieser Richtung allein unseren zukünftigen jungen Generationen noch zu leisten haben!

Mir ist, als ich, in Rom einmal wieder umhergehend, die Monumente der dreitausendjährigen Entwicklung so eng zusammen erblickte, der Vergleich Goethes mit einem Römer aufgestiegen, an den sonst neben ihm wohl nicht gedacht zu werden pflegt. Die historischen Autoritäten wollen von Cicero heute wenig wissen. Sie haben ihn als schwächlichen Politiker fast der Lächerlichkeit nahe gebracht. Für das, was Cicero uns gewährt, haben diese Ansichten nichts zu bedeuten. Ich gehe davon aus, daß Cicero's Schriften mir den reinsten Genuß gewähren und daß Cicero als eine der mächtigsten historischen Gestalten vor uns steht. Fünfhundert Jahre lang hatte er die Sprache und Bildung des römischen Kaiserreiches beherrscht und emporgehalten, und dann, nachdem ihn die einbrechende Barbarei auf viele Jahrhunderte verschwinden ließ, war er, im Zeitalter der Renaissance wieder auflebend, abermals zu so überwältigender Herrschaft gelangt, daß sein Latein fast zum zweiten Male die Muttersprache Italiens wurde. Er hat dem Zeitalter der Reformation nicht nur die Worte, sondern zum Theil sogar die Ideen geliefert. Schon in seiner ersten Machtperiode hatte er als vornehmster von den Eklektikern den ungeheuren Gedankenreichthum der Griechen seinem Volke vermittelt. Noch einmal übernahm er im Quattrocento dieses Amt. Und wie sehr heute noch Ausdruck und Satzbau auch für uns auf ihm beruhen, ist ersichtlich. Eine ungeheure Menge von Lebenserfahrung, von Resultaten fremden und eigenen Nachdenkens vereinigt sich in seinen Schriften.

Ich habe eine Ahnung, als ob Goethe mit gleicher Macht einmal durch die Jahrhunderte schreiten werde. Alles über Cicero Gesagte wurde im Gedanken an ihn von mir ausgesprochen. Die olympische Ruhe, die Goethes Alter nachgerühmt wird, entspricht der fürstlichen Gelassenheit, mit der Cicero seine Wortlegionen vorwärts bewegt. Zwar hat Goethe seine Sprache nicht wie Cicero, im Kampfe des öffentlichen Lebens geschult, er war kein Redner, er arbeitete niemals rasch und mit Sicherheit für den Moment und hat niemals Freunde angesichts einer erwartenden Menge vertheidigt oder Feinde niedergeschlagen; seine Gedanken entfalteten sich

in der Stille, gewannen bei diesem verborgenen Wachsthum aber eine Kraft, die ihnen ebenso große Dauerhaftigkeit verspricht, als denen des römischen Staatsmannes. Einstweilen übertrifft die Sprache Luthers die Goethe's noch an Macht, in einigen Jahrhunderten aber werden sie beide ineinander geflossen sein.

Goethe's Periodenbau ist so klar, daß er als etwas Nothwendiges und Selbstverständliches erscheint. Goethe ist im Besitz jener wunderbar wirkenden Adjectiva, die, erweiternd oder beschränkend, mit dem Substantive, dem sie verbunden werden, neue Begriffe bilden. Goethe weiß seine Sätze so zu einander in Abhängigkeit zu bringen, daß er seinen Gedanken damit unmerklich zarte Lichter und Schatten verleiht. Ihm steht der unerschöpfliche Schatz von Bildern und Vergleichen zu Gebote, die, indem sie den Gedanken erst zu verhüllen scheinen, ihn nur um so leuchtender doch aufblühen lassen. Er flößt jedem Leser das Gefühl ein, als sei auf ihn gewartet worden, um dem Gesagten das letzte, höchste Verständniß entgegenzubringen. Er weiß seiner Rede den vertraulichen Schein des Zufälligen zu geben, der das Gefühl erweckt, als ob die höchste Kunst nichts sei als ein Sichhingeben an die Natur, die mit ihren Reichthümern spielt. Er gewährt den Genuß, uns tiefer und tiefer in seine Gedanken eindringen zu lassen, die, je einfacher sie erscheinen, oft nur um so unerschöpflicher werden.

Wie könnte man die werdende Bildung irgend eines deutschen Gelehrten denken, dem der Verkehr mit Goethe fehlte? Wo sollte Goethes Italienische Reise gelesen werden, als in Rom?

Unsere Aufgabe wird sein, den Geist Goethes dem Volke in höherem Maße noch zu vermitteln, als bisher geschah. Ihn voll in den Dienst unserer Zeit zu stellen.

Den 2. Mai 1886 bei der ersten ordentlichen Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar gelesen. Eingang und Schluß lasse ich, als nicht streng zur Sache gehörig, fort.

Gedruckt erschien er im 9. Heft der Deutschen Rundschau 1886.

II.

Die Deutsche Schulfrage und unsere Deutschen Classiker.

1. Die Meinung des Publicums.

Das Deutsche Unterrichtswesen, der Gegenstand eigenen Stolzes und fremder Bewunderung, zeigt sich wie von einer Schwäche befallen. Der Glaube greift um sich, die heutige Erziehung belaste die Schüler mit Überflüssigem und enthalte ihnen Nöthiges vor. Sie würden gezwungen, Dinge in sich aufzunehmen, bei denen die Nothwendigkeit, sie einmal gewußt zu haben, nicht nachgewiesen sei.

Ich lasse eine Reihe der Bedenken folgen, die in Gesprächen vorgebracht werden.

Das Interesse für das, was man früher die Humaniora nannte, fehle der jüngeren Generation. Weder Deutsch Sprechen noch Schreiben lehrten unsere Schulen, welchen Namen sie auch trügen, in genügendem Maße. Selbst von den Universitäten bringe man das nicht mit.

Sich im geistigen Leben der eigenen Zeit zurecht zu finden, sei nicht das, worauf unsere Schulen vorbereiteten. Die Knaben seien nicht zu Politikern zu erziehen: an jeden aber trete später einmal die Aufgabe heran, mindestens als Urwähler sich zu bethätigen: die Geschichte der Griechen und Römer gewähre keine Vorbildung für diese Aufgabe. Die Schulen feierten doch den Sedantag und andere vaterländische Gedenktage: diese könnten nur verstanden werden, wenn den Schülern der historische Zusammenhang klar sei.

Angenommen nun, man wolle Neuere Geschichte künftig breiter vortragen, könne die alte Geschichte dann im bisherigen

Umfange daneben fortbestehen? Oder müsse ihr etwas abgezogen werden, um Raum für jene zu gewinnen? Und welcher von beiden Lehrgegenständen solle bevorzugt sein?

Nehme man von beiden Fällen beliebig den einen oder den anderen an: in welchem Tone solle z. B. von der Schlacht von Sedan und der von Pharsalus gesprochen, welche von beiden als das wichtigere Ereigniß behandelt werden? —

Als ich Schüler war, gab es kein Deutsches Kaiserthum und kaum eine Deutsche Geschichte. Deutsch war ein bedenkliches Wort. Vom gemeinsamen Vaterlande und Volksvertretung mußte vorsichtig gesprochen werden. Von der Schlacht bei Leipzig war wohl die Rede; wir lernten sie aus Rückerts Gedichte kennen: „Es ist in diesen Tagen Die große Schlacht geschlagen" u. s. w., im Bereiche der in unserm Gedächtnisse aufgebauten Geschichtsanschauung war die Schlacht von Pharsalus wichtiger und folgenreicher. Man hatte sie uns als eine der großen unentbehrlichen Thatsachen eingeprägt, deren Datum zu kennen Niemandem geschenkt werden dürfe, während uns die Schlacht von Leipzig etwas Besonderes zu sein schien, das mit dem, was wir als „Geschichte" sonst kannten, außer Zusammenhang stand. So vor vierzig bis fünfzig Jahren: wie mit der Schlacht von Leipzig damals, würde man es heute mit der Schlacht von Sedan doch weder halten dürfen noch wollen. Die Erinnerung an sie ist uns heilig; jeder Schüler von heute aber, fühlen wir zugleich, muß empfinden, daß, was hier geschah, wichtiger sei als die Feldzüge Cäsars.

Aber nicht bloß hierum handelt es sich, wenn wir den Schulbegriff der „Geschichte" von ehedem mit dem von heute vergleichen.

Als ich jung war, würde Niemand die sittlichen und politischen Grundlagen der menschlichen Gesellschaft in dem Sinne zu besprechen gewagt haben, als ob all' das endlich auf Meinungen von Majoritäten beruhen könne, so daß unvorhergesehene Parteistellungen und Abstimmungen unter Umständen das Bestehende in Frage zu stellen vermöchten. In der Stille dachten manche so: für die

Schule aber war jede Ordnung in all ihren Ausflüssen Gottes Ordnung.

Heute werden sogar diejenigen als Partei respectirt, welche alle Ordnung umstoßen wollen, und die Kinder derer, welcher dieser Partei angehören, wissen das nicht nur, sondern es wird ihnen zu Hause eingeprägt.

Die Lebensbedingungen der Völker, die Forderungen unseres sittlichen und wirthschaftlichen Daseins werden mit Unbefangenheit überall besprochen, und es erscheint weder möglich noch sogar wünschenswerth, die Kinder, zumal die vorgerückteren Schüler, von einer gewissen Theilnahme an diesen Verhandlungen auszuschließen. Ihnen ist wohl bekannt, daß von vielen Männern heute die Meinung gehegt wird, der Betrieb der griechischen und lateinischen Geschichte und der Literaturen der Griechen und Altitaliener seien weniger wichtig als derer Deutschlands und des Deutschen Volkes. Wie sollte ein aufgeweckter Secundaner nicht wissen, daß von hochstehenden Gelehrten die gesammte heutige classische Schulweisheit als unnütz für die Erziehung der Jugend angesehen und Naturwissenschaften und Mathematik an die Stelle des ganzen übrigen Lehrstoffes gesetzt werden sollen?

Hat der Staat ein Interesse daran, daß eine bestimmte Meinung, diese Dinge betreffend, die Oberhand gewinne? Oder die Oberhand behalte? Im letzteren Falle: Wie formulirt der Staat sie? Und wer soll in diesen Fragen als Fachmann reden dürfen? Die Lehrer? Oder die Volksvertretung? Oder Jedermann, der Kinder auf Schulen hat?

Die Meinungen der Schulmänner gehen, wo öffentlich debattirt oder in Zeitschriften und Büchern gekämpft wird, weit auseinander. Ich las dieser Tage eine Broschüre, in welcher der Leiter einer höheren Schule darlegte, daß an Stelle des Latein das Englische zu der Sprache zu erheben sei, mit deren Hilfe den Knaben die ersten Begriffe der Grammatik beizubringen wäre. Dieser Vorschlag war nicht etwa enthusiastisch nur empfohlen, sondern mit Ruhe in alle Konsequenzen verfolgt und mit genauer Anweisung, wie zu verfahren sei, durchgeführt. Ich erinnere mich einer an-

deren Darlegung, welche das Französische für diesen Zweck verlangte. Daß man vom Latein loszukommen suchen müsse, wurde in beiden Fällen vorausgesetzt. Es schien erlaubt, die grammatikalische Erziehung der Jugend mittelst des Latein als Etwas anzusehen, dessen Beseitigung dem allgemeinen Wunsche und den Forderungen der gesunden Vernunft entspreche. Die classischen Sprachen haben etwas Abgethanes an sich, der heutigen Ansicht nach.

Wenn Schulmänner aber sogar den Moment herannahen sehen, wo die mächtigsten Grundlagen des Unterrichts bei Seite geschafft werden, so darf sich des Publicums und somit der Schüler selbst wohl das Gefühl bemächtigen, daß der bisherige Weg in der That lieber verlassen werden solle. Auch ist es nicht zu verwundern, wenn Schüler, nachdem sie die Schuljahre überwunden haben, sich der Überzeugung erschließen, die aufgewandte Mühe und die Noth seien vergeblich gewesen.

Und so erleben wir, daß öffentliche Versammlungen mit beliebiger Betheiligung sich dieser Fragen bemächtigen und daß Beschlüsse gefaßt und Petitionen aufgesetzt werden, die eine Reform des Schulwesens vom Grunde aus verlangen und auch wohl vorbereiten. Hier spricht und stimmt Jeder mit, ohne sich vorher ausweisen zu müssen, wer er sei und wie er zu seiner Ansicht gekommen sei.

2. Das Verblassen des classischen Alterthums.

Ich bin unter voller Herrschaft des classischen Alterthums erzogen worden. Daß eine andre Art Unterricht möglich sei, ahnten die Schüler nicht und würden es Niemandem geglaubt haben. Noch Anfang der vierziger Jahre hegten wir Berliner Gymnasiasten die Überzeugung, wer nicht auf Grund einer im Gymnasium erlangten Schulbildung classisch gebildet sei, gehöre nicht zu den Leuten, mit denen man umginge.

Ich wüßte mir nicht vorzustellen, welchen Weg meine geistige Entwicklung genommen hätte, wenn ich inmitten der heutigen politischen Freiheit und ohne den Einfluß der classischen Sprachen aufgewachsen wäre. Das größte Ereigniß meines Lebens war, in

meinem zwanzigsten Jahre, der Übergang Deutschlands vom politischen Nichts zum Etwas, der 1848 eintrat. Er war etwas Plötzliches, das mit allen folgenden Erhöhungen unseres Vaterlandes als eine Reihe unerwarteter Geschenke der Vorsehung aufgenommen wurde. Die Bewunderung des Alterthums aber und die Sehnsucht des Eindringens in seinen geistigen Besitz blieb einstweilen auch da noch der Grund und Boden, aus dem jede andre Kenntniß mir und meinen Mitschülern zuwuchs.

Für mich waren die Bewohner Griechenlands und Italiens keine Fremden, sondern sammt dem, was sie gethan und gedacht hatten, unübertreffliche, nie zu erreichende Vorbilder, und ihnen nahe zu kommen erschien als das Ziel alles geistigen Strebens. Ein Brief Wilhelm von Humboldt's an Goethe, vom 4. August 1804, charakterisirt diese Anschauung: „Schelling," heißt es darin „hat, denke ich, irgend einmal gesagt, daß das classische Alterthum ein Trümmer eines ursprünglich höheren Menschengeschlechts sei. Ein Vers Homers, selbst ein unbedeutender, ist ein Ton aus einem Lande, das wir alle als ein besseres und doch uns nicht fernes anerkennen: jeder ergreift uns, in Einem Gefühle zugleich, mit Götterehrfurcht und Heimathssehnsucht"*). Aus dieser Heimathssehnsucht hatten Winckelmann einst und sein Nachfolger ein ideales Griechenland in ihren Gedanken sich zurückerschaffen und bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hat der Glaube davon bei uns fortbestanden.

Heute scheint er zu wanken. Dem Lande der Griechen wird das Deutsche Vaterland entgegengestellt.

Ich will ausführen, warum ich auch heute keinen Gegensatz hier zu erblicken vermag.

Die, dem Zeitmaaße nach, kolossalen Perioden, mit denen die Naturforscher operiren, haben uns daran gewöhnt auch bei der Entwicklungsgeschichte der Erdbewohner mit Jahrtausenden zu rechnen. Ich nehme eine weit zurückliegende Epoche an, in der aus dem von Civilisation möglicherweise erfüllten, vielleicht überfüllten

*) Ich habe die Worte etwas deutlicher gestellt.

asiatischen Continente Völkerschaften nach Westen vordringend sich auf dem Boden der heute Europa benannten Halbinsel neu einrichteten. Deutschland, Griechenland und Italien wurden die Wohnsitze dieser Völker, die in Sprache, Sitte und Denkungsart eng verwandt, gewisse Bedingungen, unter denen sie sich sowohl im Zusammenhange als wiederum aber auch getrennt fühlten, vielleicht mitgebracht hatten. Zu dieser Annahme fließt die Berechtigung aus der Art, wie wir Amerika im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte von Europa aus sich bevölkern sehen. Die alten Gegensätze wurden von uns da mit hinübergetragen. Möglich wäre, daß Deutschland, Italien und Griechenland durch langsam nachrückende Einwanderungen erst sich bevölkerten. Was wir heute „Geschichte" nennen, beginnt mit seinen frühesten Anfängen bereits mit einer späteren Zeit, wo die Einwohner der drei Länder sich als vom Anfange der Welt ab da festsitzend, gleichsam als Product ihres Bodens fühlten.

Diese „Geschichte" nun zeigt die Bewohner der drei Länder als von jeher miteinander in Fühlung stehend. In Sprache, in sittlichen Überzeugungen und in phantastischer Produktion sind sie sich so nahe verwandt, daß das, was sie trennt, bei einem Vergleiche mit andern Menschheitsvarietäten unwesentlich wird. Die geistige Entwicklung der Griechen, Romanen und Germanen vollzieht sich nicht zugleich, sondern successive durch Aufnahme dessen, was jedes der drei Völker an geistigen Gütern nie für sich allein hervorzubringen scheint. Wann und wie das geschieht, ist nicht von Belang: wir sehen griechische, italische und germanische Cultur heute in unauflöslicher Verbindung und vermögen sie nicht mehr von einander zu scheiden. Die Entfaltung Deutschen Geistes ohne Eingreifen des griechischen oder lateinischen zu denken, ist unmöglich. Politisch mag die griechische, romanische und germanische Welt jede für sich stehen: geistig bilden sie eine Einheit.

Griechen und Römer sind keine Fremden für uns. In allen geistigen Dingen schließen sich die drei Nationen solidarisch zusammen. Homer und Dante stehen uns so nahe wie Shakespeare, und alle Drei nicht ferner wie Goethe und die Seinigen. Alle vier

scheinen sie in derselben Sprache geschrieben zu haben, bei der die Verschiedenheit der Wortformen etwas Zufälliges ist, wie in Dialekten einer gemeinsamen über uns schwebenden Muttersprache. Latein oder Griechisch deshalb aus unserem Unterrichte ausschließen zu wollen, weil es fremde Sprachen seien, müßte als ein unmögliches Beginnen angesehen werden.

Wie war es trotzdem möglich, daß diese Anschauung der Dinge in ihr Gegentheil umzuschlagen scheint?

Die Bewegung gegen die classischen Sprachen begann mit dem „Kampfe der Realschulen gegen die Gymnasien". Man konnte in ihren Anfängen glauben, es handle sich mehr um Rangverhältnisse der Lehrer. Das weitere Publicum begann erst Theilnahme zu zeigen als die „Überbürdungsfrage" hinzutrat. Die Thatsache einer Überbürdung wurde zuerst energisch geleugnet; heute gibt man sie zu. Nun wurden die verschiedenen Lehrstoffe einzeln auf ihre Einschränkung hin betrachtet, und die Frage kam auf, welchen Nutzen die classischen Sprachen und die antike Geschichte hätten.

Folgendes nun höre ich aussprechen.

Es sei unmöglich, die uns heute bewegenden Gedanken lateinisch auszudrücken. Die wenigen Gelehrten, die dies etwa sich noch zutrauten, lieferten stilistische Kunststücke, die nachzuahmen keinen Werth habe. Auch werde dies auf den Gymnasien nicht einmal gelehrt. Das alte humanistische Gelehrtenlatein, das bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts noch europäischer Gemeinbesitz war, sei verschwunden. Man lehre nur noch, Phrasen aneinanderzureihen, bei denen es auf grammatikalische Richtigkeit und kaum auf den Inhalt ankomme. Bei Luther und bei Hutten, die anfangs lateinisch schrieben, sei am besten zu beobachten, wie die todte Sprache für die lebendigen Gedanken nichts mehr geboten habe: der Moment sei eingetreten, wo beide Männer Deutsch zu schreiben begonnen hätten, weil eine höhere Nothwendigkeit es verlangte. Da erst habe Luthers eigentliche Wirkung ihren Anfang genommen. Das wisse Jedermann, daß, als die in der lateinischen Vulgata längst bekannte Bibel von Luther ins Deutsche übertragen wurde, und zwar in das Deutsch, das er dafür schuf, ihre wahre Wirkung

anfing. Erst da habe sich das Idiom gefunden, in dem das, was das Neue Testament und die Psalmen enthalten, überhaupt habe gesagt werden können. Diese Sprache Luthers sei der Boden, dem die unsrige von heute entwuchs. Niemand in der That werde behaupten, es könne irgend Etwas lateinisch heute besser gesagt werden als deutsch. So tief ist in der That diese Meinung vom Vorrange des Deutschen bei uns schon eingewurzelt, daß das Lateinschreiben auf den Gymnasien heute allgemein damit zumeist vertheidigt wird, daß es die beste Anleitung gebe, gutes Deutsch zu schreiben. Die Frage aber sei, ob es nicht zuverlässigere Wege gebe, dies zu erreichen.

Winckelmann, Lessing, Herder, Wieland, Goethe und Schiller haben ohne Zweifel ein Deutsch geschrieben, das gut genannt werden kann. Auf welchem Wege sind sie dazu gekommen?

Diese Männer, ich nenne sie nach dem größten unter ihnen „Goethe und die Seinigen", hatten im Sinne ihres Jahrhunderts eine classische Erziehung empfangen. Das Latein, das sie lasen, schrieben und auch wohl sprachen, war jenes Gelehrtenlatein ihrer Zeit. Diese Sprache war weder Gegenstand der Vorliebe noch der Abneigung: man wandte sie an, wo es nöthig schien und schrieb sie fließend und ohne Geziertheit. Niemand verehrte damals dieses Latein um seiner Substanz willen, etwa wie die Gelehrten der Pariser Akademie der Wissenschaften die französische Sprache. Winckelmann trug seine Dienste dem Grafen von Bünau in einem lateinischen Briefe an, ohne etwas Auffallendes zu thun oder in dem Schriftstücke zu leisten. Auf seinen Deutschen Stil dagegen, wie er ihn in Italien später erst voll ausbildete, war zumeist das Italienische von Einfluß.

Lessing, Wieland, Goethe und Schiller dagegen sind bei den Franzosen, und zwar zunächst bei Voltaire in die Schule gegangen. Frankreich verdanken sie den Glanz, die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, die ihre Sprache auszeichnet. Denn die Franzosen boten dem 18. Jahrhundert nicht nur den besten Ausdruck für die das Leben des Tages erfüllenden damals neuesten Gedanken, sondern zum

großen Theil diese neuesten Gedanken selbst. Ich hege den Verdacht, daß die, welche heute für die französische Sprache als Schulmittel sind, mehr die Grammatik als die Literatur dabei im Auge halten. Die Franzosen haben innerhalb der zwei Jahrhunderte ihrer literarischen Blüthezeit keinen im höchsten Sinne classischen Autor hervorgebracht. Wohl zu beachten ist auch, daß alle ihre Schriftsteller, einige moderne Genfer ausgenommen, der katholischen Kirche angehören, auch wenn sie gegen diese schreiben. Das Verständniß der französischen großen Dichter, so wie Voltaire's, Diderot's und Rousseau's ist nur unter vielfachen, reiflich in Betracht zu ziehenden Vorbedingungen möglich, welche die Schule kaum zu erfüllen vermag. Von den Schriftstellern des 19. Jahrhunderts, auch von den besten, kann für die Schule überhaupt nicht die Rede sein.

Die gepriesene Klarheit und Sicherheit der französischen Grammatik ist für die Gedankenbildung unserer Zeit unnütz. Wir sehen bei den Franzosen selbst das Bemühen, sich sprachlich von ihren eigenen Autoritäten frei zu machen. Man bemerke wohl, wie die Südfranzosen anfangen, maaßgebend sogar in Paris zu werden, wo Daudet eine neue Ausdrucksweise zu begründen beginnt. Man lasse nicht außer Acht, mit welcher Begeisterung Mistral in Paris aufgenommen worden ist, dessen provençalische Verse französisch wiederzugeben den besten Schriftstellern unmöglich erscheint. Die Zeit des classischen Französisch scheint für die Franzosen vorüber und für uns wenig Gewinn dabei, es sich anzueignen.

Das Französische hat seine Gewalt eingebüßt, seitdem die Völker die neuesten, fortschreitenden Gedanken in eigener Sprache hervorzubringen beginnen. Niemand würde heute sein Buch französisch verfassen, um dessen Inhalte größere Publicität zu geben. Für August Wilhelm von Schlegel und für Alexander von Humboldt noch war es eine Art von Nobilitirung, daß die Franzosen sie unter ihren Classikern mit figuriren ließen: heute ist Niemandem mehr an solchem Ruhmestitel gelegen. Der Besitz des Französischen ist auch im Leben gleichgültiger geworden, und die gebildeten Franzosen geben sich eher Mühe, Deutsch zu sprechen. Englisch ist von größerem Werthe, und Uebersetzungen von Büchern

in diese Sprache ihren Autoren sind erwünscht. Deutsch schreiben zu können, gewinnt immer höhere Bedeutung. An den Reden und Schriftstücken des Reichskanzlers erkennt man die sorgfältige stilistische Durcharbeitung. Amerikaner, Engländer, Italiener und Franzosen kommen zu uns, um unsere Sprache zu studiren, und auf fremden Universitäten und Schulen wird sie gelehrt. Was ist der Grund, daß wir selber hier zurückstehen? Und wie ist es gekommen, daß Goethe und die Seinigen nicht die Bildung einer nationalen Literatur bewirkten, welche die Deutsche Schule nun ebenso beherrschte, wie die französische der classischen Zeit Frankreichs die französische?

Wenn wir die Entwicklung von Schule und Universität bei uns von den napoleonischen Zeiten an bis 1870 im Lichte der breiten historischen Entwicklung ansehen, so erscheinen diese Jahrzehnte als die einer Herrschaft der classischen Philologie, herbeigeführt und aufrecht erhalten durch besondere Umstände. Die Errichtung des Deutschen Kaiserthums mit preußischer Oberhoheit war durch Friedrich den Großen vorbereitet worden, durfte aber als Ziel des zu Erstrebenden nicht bekannt werden. Wir haben unter den Männern bis zum Jahre 1870 keinen gehabt, der von diesem Gedanken offen auszugehen wagen durfte. Es handelte sich für den Staat darum, den Geist der nachwachsenden Generationen, zumal so lange sie auf Schule und Universität waren, vom Deutsch-Vaterländischen abzulenken.

Das oft citirte „mangelnde Gefühl vom Werthe der Gegenwart" aber, das Goethe um 1819 schon als das Kennzeichen seiner Zeit aufstellte, forderte eine ideale Compensation. Die Begeisterung, die der eigenen nationalen Entwicklung nicht zufließen durfte, wurde den Römern und Griechen zu Theil. So weit ging man, daß das Vaterländische an sich verdachterweckend wurde, und wenn Jakob Grimm, der als Bibliothekar in Cassel seine Grammatik dem Landesherrn überreichte, nichts dafür als eine Andeutung von Dienstversäumniß empfing, so war eine der Ursachen gewiß das Unbehagen, das seine Richtung auf Deutsche Alterthümer erregte. Untersuchungen dagegen über römische und griechische republikanische

Freiheit waren unverwehrt. Gestattet war, sich für Harmodios und Aristogeiton zu begeistern, und Cäsar's Mord durch Brutus durfte vertheidigt werden. Hier waren die politischen Ideale erlaubt und das Suchen nach Wahrheit geboten, das innerhalb der eigenen Geschichte zum Verbrechen führen konnte. Der Cultus der classischen Zeit riß ein, der uns allmälig zur andern Natur ward, zugleich aber nun die besondere Eigenschaft annahm, daß man nicht mehr der eigenen Zeit wegen und zur Erhöhung und Verschönerung des neuesten Tages zur Antike zurückging, wie die Humanisten, und wie Winckelmann, Lessing und Goethe noch gethan, sondern daß man sich als um ihrer selbst willen in die Dinge des Alterthums versenkte, über denen die Gegenwart vergessen werden könnte. Die natürliche Verbindung, welche der Humanismus einst von den ältesten Zeiten bis zu der eigenen, und die das 18. Jahrhundert noch vom Humanismus bis zu sich gezogen hatte, verschwand. Zwischen unserem Jahrhunderte und denen der römischen und griechischen Republiken lag eine unorganische große Lücke, die man ignorirte. Mit einem gewaltigen Sprunge mußte der Schüler über fast zwei Jahrtausende hinüber rückwärts ins Alterthum hinein, das freilich genug Großes und Schönes bot. Dieses Alterthum war wie ein verlorenes Paradies, in das wir nie zurückgelangen würden, Gegenwart und Zukunft dazu verdammt, eine nie zu erfüllende Sehnsucht, ein ewiges Gefühl der Inferiorität zu hegen. W. v. Humboldts Empfindung ward zum Nationalgefühl. Wer aber hegt heute diesen Glauben noch?

Es ist schwierig, über diese Dinge zu reden, weil ältere und jüngere Generationen sich, was den entscheidenden Einfluß anlangt, gerade jetzt zu sehr mischen, und dieser Einfluß zugleich doch als ein einheitlicher und gemeinsamer sich geltend macht. Aber es läßt sich der heutige Zustand schon so formuliren: wir suchen der antiken Welt gegenüber, wie Naturforscher einen neu angebrochenen Erdtheil behandeln würden, einen richtigen Standpunkt. Wir wollen auch diesen Erscheinungen unbefangen gegenüberstehen. Wie der Reisende, der in einen unbekannten Theil der Erde eindringt, seine eigene Gesittung und Erfahrung zum Maaßstabe macht, nach dem

er das Neue beurtheilt, so wollen wir endlich einmal aufhören, die antike Welt nur aus ihr selbst zu verstehen, sondern unser heutiges Dasein unbefangen zu ihr in Vergleich bringen.

Schon Machiavelli hatte es in der „Ersten Dekade des Livius" versucht, wo er florentinische Geschichte aus römischer und diese aus jener zu erläutern bemüht war. Aber noch das 18. Jahrhundert erklärte die römische Kaisergeschichte nur aus ihr selber. Friedrich der Große lachte den Gelehrten aus, der von „Husaren" Cäsar's sprach. Heute dagegen empfindet der Bürger des sich vollendenden 19. Jahrhunderts, daß unsere historischen Autoritäten anders denken. Das Betrachten und Anstaunen ist dem Bestreben, unbefangen zu fühlen, die frühere Bewunderung dem Willen gewichen, sich nicht imponiren zu lassen. Den antiken Helden, Feldherren und Staatsmännern zollt man nicht größere Ehrfurcht als denen unserer Tage. Unsere heutige Geschichtsforschung hat ein gewisses freches Element. Man könnte von Geschichtsanatomie, von Geschichtschemie reden. Unser Bestreben geht dahin, auch aus den antiken Autoren Zuverlässiges herauszuschälen, wirkliche Geschichte, im Gegensatz zu den „conventionellen Lügen" festzustellen. Jacob Bernays charakterisirt in seiner Recension des römischen Staatsrechtes von Mommsen Rom dahin, daß er es für eine von Advocaten vertheidigte Festung erklärt, die innerhalb der Mauern selbst einander bekämpften. Was thun wir da mit den heroischen Römern, an die auch nach Niebuhr noch geglaubt wurde? Wie denken wir uns heute die Leute des Romulus? Welche Sprache sprachen sie? Welche Waffen trugen sie? Wie waren die Mauern gebaut, die Remus übersprang? Wir wissen davon heute weniger als von den Deutschen des Armin. Um 195 vor Christo drangen griechische Kunstformen zuerst in Rom ein, Brunn's Meinung zufolge: kein heutiger Maler würde den Kampf um die Sabinerinnen so malen können wie David vor etwas weniger als hundert Jahren noch, von dem damals angenommen wurde, daß er die reale Existenz der Römer zum ersten Male wieder wahrhaft dargestellt habe. David's römische Krieger könnten ebenso gut vor Troja gekämpft haben. Und zwar hier wiederum nicht vor dem jetzt zu Tage kommenden Ilion

Schliemanns, sondern vor dem Troja, an das vor hundert Jahren geglaubt wurde, dessen Götter und Helden Flaxmann im Anschlusse an die griechischen Vasenzeichnungen am glaubwürdigsten dem Publicum damals in die Seele pflanzte. Wie sah Latium aus, als Rom gegründet wurde? Ist es überhaupt möglich, sich von den damaligen Zuständen eine Vorstellung zu machen? Das Landschaftliche ist von Hehn reconstruirt worden. Die Urrömer mögen so etwas vom Wesen der ersten californischen Ansiedler gehabt haben. Wir lesen von „Clans" und „Cantonen", um die damaligen Verhältnisse zu bezeichnen: Begriffe also, die Schottland und die Schweiz liefern müssen, heute aber schon nicht mehr modern genug klingen. Für Attika finde ich „Gau" angewendet. Immer das Bestreben, auf uns bekannte Begriffe zu kommen. Wir lesen von römischen „Linienschiffen" und dergleichen: wir sollen fühlen, daß es in den antiken Seeschlachten ziemlich zugegangen sei wie heute. Das Heute dominirt. Aus dem, was wir als unsere eigene Existenz empfinden, soll die der antiken Völker abgeleitet werden. Wir verstehen innerhalb früherer Epochen das nicht, was mit unseren neuesten Erfahrungen nicht zusammenhängt.

Eigentlich kann die geschriebene Historie hier schon nicht mehr recht vorwärts und begnügt sich lieber damit, nur Material zu sammeln. Ein Maler hat unsere Geschichtsschreiber schon überholt. Alma Tadema (der in London lebt) hat sich in verschiedene Epochen der alten Welt, zumal in die der Römer, hineingelebt. Seine Römer und Römerinnen erscheinen uns als durchaus verständlich: Leute wie von heute, in römischer Tracht auf Marmorbänken sitzend. Dieselbe gewöhnliche Durchschnittsgesellschaft, die uns umgibt, nur daß die Gespräche in lateinischer oder griechischer Sprache geführt werden. Die durchdringende Nüchternheit, die Alma Tadema's Gemälde so überzeugend und glaubwürdig erfüllt, hat das gesammte Dasein jener vergangenen Zeiten für uns jetzt angenommen. Nur das Mittelmäßige hält man für wirklich. Versetzte uns selber, d. h. das heutige souveräne Publicum, ein Zauber plötzlich hinein, so würden wir nach einer Woche Alles eben so genau kennen wie jene Bewohner der Vergangenheit selber und uns eben so langweilen und

nach Neuigkeiten sehnen wie sie. Dieses unserem eigenen Zeitalter so künstlerisch fein aufgeschminkte Alterthum verlockt. Der großen Masse der sogenannten Gebildeten ist in der Geschichte das mittelmäßig Durchschnittliche heute das eigentlich Geschehene. Der Triumph unserer heutigen historischen Phantasie wäre, Mumien auf irgend einem Wege wieder zum Schwatzen zu bringen und die Laute zu deuten, die diese dürren Zungen hervorbrächten. Befriedigen würde uns, da zu vernehmen, die Welt sei sich immer gleich geblieben. Und so tragen wir kein Bedenken, die politischen Fäden der Gegenwart in die vergangenen Jahrtausende hineinzuweben. Und so, von wo aus wir die vergangenen Dinge betrachten: die Gegenwart von jetzt bleibt für die heutige Generation das allein Verständliche, Mächtige. Sie steckt in uns und formt unsere Anschauungen, sie legt den Historikern die Pflicht auf, die Charaktere der Vergangenheit einfach bürgerlich aus unseren heutigen Erfahrungen zu erklären.

Können den Schülern immer noch die Autoren in die Hände gegeben werden, als sei jedes Wort wahr? Soll ihnen das Alterthum immer noch in den Gestalten vor die Seele treten, in denen etwa zur Zeit der Diadochen der ideale Held der alten Welt gebildet wurde? Soll die als eine selbstgeschaffene ideale Sprache nachgewiesene Schreibweise Cicero's für die Sprache einer ganzen Epoche weiter gelten?

Indessen, es gäbe immer noch Gründe, auf diese Fragen mit Warum nicht? zu antworten. Besser, könnte man sagen, jene Urzeiten im poetischen Lichte phantastisch falsch sich vorzustellen, als mit dem Glauben daran zugleich den Glauben an Blüthezeiten von Völkern überhaupt aufzugeben. Warum die antiken Historiker nicht so lesen, als ob sie Dichter seien? Was wir als Geschichte abweisen, könnte als schöner Mythus Werth behalten. Wir lassen manche Dichtung der eigenen Zeit ja so gelten. All unser Bestreben, nur das für real zu nehmen, was völlig als real zu beweisen ist, hindert uns nicht, aus der Hand der Dichter uns Erfindungen bieten zu lassen, die als echte Abbilder des einst Vorhandenen aufgenommen werden. Unser kritisches Publicum läßt gelten, daß der wirkliche König Philipp, Wallenstein und Maria

Stuart den Gestalten entsprachen, die Schiller ihnen verleiht. Schon beginnt Kleist's Prinz von Homburg die Consistenz einer historisch zuverlässigen Erscheinung anzunehmen, und es könnte sein Armin mit ähnlicher Kraft in die nationale Phantasie eindringen (wozu es der Klopstock's niemals gebracht hat). Shakespeare's Brutus ist uns einleuchtend; seinen Cäsar weisen wir nicht zurück; und für Antonius ist Shakespeare uns sogar beinahe die einzige Quelle. Ohne Schiller's Recension würden wir wahrscheinlich auch bei Egmont so denken. Warum den Kindern da Livius und Cicero verdächtigen? Hierzu könnte noch folgende Erwägung hinzutreten. So sehr wir den neuesten Historikern glauben mögen, davon sind wir überzeugt, daß die Anschauungen noch späterer Geschichtsschreiber einst doch von den ihrigen abweichen werden. Bei diesem vorauszusehenden fortwährenden Wechsel wäre es aber fast gleichgültig, wie wir uns heute die römischen Republicaner vorstellen, ob so wie die, welche sich im vorigen Jahrhundert aus Rollin ihre Kenntniß holten, oder wie die, welche in abermals dreihundert Jahren aus neuen, heute noch unbekannten Lichtquellen vielleicht eine noch andere Beleuchtung der römischen Geschichte gewinnen. Warum also sich nicht hierbei beruhigen und die Kinder weiter mit römischer Geschichte anfüllen, so gut man sie zu liefern im Stande ist?

Dieses Warum müßte unbarmherzig damit beantwortet werden: weil, wenn wir uns auch dazu entschließen wollten, die Schüler in dem alten historischen Glauben weiter festzuhalten, den wir nicht mehr hegen, wir die Lehrer nicht fänden, die sich zu diesem Geschäfte hergäben. Auf den Universitäten haben diese von den alten Märchen nichts mehr gelernt. Sie müßten nach dem Examen erst künstlich für die Rolle instruirt werden, die sie zu spielen hätten. Empfinden aber würden sie auch dann nichts von dem, was für Durchführung dieser Rolle unerläßlich wäre.

Bei Goethe einst hatte sich die Sehnsucht nach Italien bis zur Krankheit gesteigert. Im Anblicke Italiens erhoffte er die Vollendung seines inneren Lebens. Mit welchen Gefühlen sah er, die Alpen hinabfahrend, die sich häufenden Spuren, daß er wirklich dort sei. Wer von da in die Heimath zurückkehrt, war wie geadelt.

Noch vor gar nicht langer Zeit: wer über das Meer von Amerika, von Indien, aus dem heiligen Lande, aus Spanien wiederkam, schien wunderbare Einblicke in verschlossene Geheimnisse gethan zu haben. Heute ist eine Reise um die Welt eine Sache der Zeit und des Geldes: man kommt wieder wie man fortging und keiner fragt danach. Die Gefühle historischer Erschütterung sind vorüber, mit denen Otfried Müller auf der Reise nach Griechenland, Rom berührend, am ersten Tage noch die Treppenstufen des Capitols hinaneilte, die Freude, mit der er den Gesang der Wellen des ionischen Meeres endlich vernahm und der Schauer, mit dem er die Küste Griechenlands zum ersten Male betreten. Unsere heutigen Historiker, deren besondere Domäne Rom ist, sehen die zeitige Vernichtung dieser Stätte mit gleichgültiger Resignation sich als Etwas vollziehen, was nun einmal nicht zu ändern sei. Italien ist für diese praktischen Männer ein Land wie andere Länder. Man steht nicht mehr wie Herder da, der weinend die Säule eines antiken Tempels in seine Arme schloß. Man begibt sich nach Athen in das archäologische Institut und gräbt an der Akropolis eben so kaltblütig mit, wie in Olympia oder Pergamon. Man sieht die Schatten der großen Griechen nicht mehr im Geiste um das Gemäuer und die einsamen Säulen schweben. Die griechische Kunst repräsentirt der Majorität der heutigen archäologischen Gelehrsamkeit nicht mehr das unbegreifliche schöpferische Können eines Lieblingsvolkes der Vorsehung, dessen künstlerische Begabung etwas mit der geheimnißreichen Schöpferkraft der Natur gemein zu haben scheint. Soll, oder vielmehr, kann den Kindern in der Schule immer noch vorgespiegelt werden, diese Empfindungen seien noch maaßgebend? Nur der impressionssüchtige Reisende noch, der sie in seinem Handbuche genau beschrieben findet, reproducirt sie gelehrig als erfüllten sie ihn. Blüthezeiten von Völkern haben wir nur so lange in der Vergangenheit erblickt, als wir sie für uns selbst erwarteten. Wir glauben heute besser zu wissen, was es mit dem Perikleischen, Augusteischen Zeitalter und dem der Mediceer auf sich hatte. Die Aufgabe der „exacten Forschung" ist nur noch, so wenig als möglich subjektives Gefühl in diese Dinge hineinzutragen

und ohne romantische Träume die Eigenthümlichkeit der antiken Kunst in den verschiedenen Epochen festzustellen. Ob die Künstler, die mit Perikles arbeiteten, oder die, welche die Residenzen der Diadochen oder der Kaiser verschönerten, in Betracht kommen: der historischen Betrachtung müssen sie gleicher Aufmerksamkeit würdig erscheinen. Denn daß die Perikleische Kunst uns heute unserer eigenen Kunst wegen von besonderem Werthe sei, ist nichts, was die forschende Wissenschaft beeinflussen dürfe. Die umfassende, colossale Mittel erfordernde Arbeit, die der Erforschung der antiken Kunst innerhalb aller Epochen sich heute zuwendet, bringt für unser innerstes Gedankenleben keine besondere Förderung mehr mit sich, sondern bildet nur einen Abschnitt der alle Symptome des irdischen Daseins in allen Jahrhunderten gleichmäßig in Betracht ziehenden wühlenden und aufspürenden Thätigkeit. Unsere Blicke wenden sich, wenn vom Vergangenen die Rede ist, unwillkürlich nicht mehr auf Italien und Griechenland. Von vielen anderen Stellen her dringt historisches Material auf uns ein. Aegypten und Babylon bieten ihre steinernen Bibliotheken zum Studium dar; an vielen Stellen der Erde wird gegraben und gefunden. Vor allem aber: seit nun Jahrzehnten schon haben die Deutschen Archive sich geöffnet! Die Freiheit ist gewährt, fast bis in die Gegenwart hinein, in ungeheure Massen von Thatsachen einzudringen, die von Wichtigkeit für das Verständniß der Gegenwart sind. Hier finden wir Kraft und Größe, die nicht mythisch sind. Sie zu verstehen und in sich aufzunehmen, will unsere jüngere Generation vorbereitet werden. Viele von den Aelteren empfinden heute wohl, eine wie andere Erziehung wir hätten empfangen sollen, um den Aufgaben besser zu genügen, die der neueste Tag an uns stellt. Wir wissen, daß wir Deutsche uns früher oder später, vielleicht sehr bald, auf Leben und Tod zu vertheidigen haben werden und daß die Gedankenarbeit dazu ebenso wichtig sein wird als die physische. Wir fühlen, wie wenig wir von unserer Geschichte wissen.

Es handelt sich also nicht bloß darum, den Schülern der lateinischen Schulen heute etwas Kenntniß vaterländischer Dinge beizubringen, damit sie verstehen, warum der Tag der Schlacht von

Sedan gefeiert werde; vielmehr es fragt sich, ob die Fülle dessen, was das neueste Studium der nationalen Entwicklung darbietet, den Stoff des althergebrachten Lehrmaterials nicht umgestalten müsse, ob der Einfluß dieser wichtigen und wuchtigen geistigen Masse auf unsere Schulen länger zurückgehalten werden könne. Die Griechen haben ihre Kinder und Jünglinge an den Schriften ihrer eigenen Nation einst herangebildet. So auch die Römer. Soll uns das verwehrt sein? Das Leben, das wir führen und das, dessen Bevorstehen wir empfinden, bedingt die Fähigkeit, mit Gedanken zu wirthschaften, für deren Ausbildung die antike Literatur genügende Vorübung nicht mehr darbietet.

3. Goethe und die Seinigen.

Als ich 1874 und 1875 an unserer Universität Vorlesungen über Goethe hielt, war das in dieser Form und für Berlin etwas Neues. Ich hielt sie auch deshalb, weil ich die Nothwendigkeit einer Professur für Neuere Deutsche Literatur zu zeigen hoffte. Es bedurfte aber noch ziemlicher Zeit, ehe diese gegründet und Wilhelm Scherer berufen wurde. Nach Scherer's Tode dagegen war die Nothwendigkeit, daß an unserer Universität über Neuere Deutsche Literatur gelesen werde, schon so evident, daß die Universität keine Zeit verlor, die Neubesetzung der Stelle zu beantragen.

Als ich die von mir gehaltenen Vorlesungen zuerst im Druck erscheinen ließ, waren wenig Leute da, an die ich mich als Fachgenossen wendete. Hirzel, von Loeper, Düntzer, Suphan und Julian Schmidt: keiner darunter mit einer Universität in Verbindung. Ich führe sie namentlich an, damit recht deutlich sei, in welcher Beschränktheit diese Anfänge sich hielten. Salomon Hirzel, Verlagsbuchhändler in Leipzig, seiner Verdienste um die Wissenschaft wegen zum Doctor der Philosophie gemacht, im Besitz des umfangreichsten Materials, das er mit einer gewissen Heimlichkeit behandelte und das durch sein Testament der leipziger Stadtbibliothek vermacht worden ist. G. von Loeper, hoher Staatsbeamter, der nur seine Nebenstunden der Beschäftigung mit Goethe widmen durfte. Düntzer, noch nicht zu der Bitterkeit gesteigert, die ihn heute erfüllt.

Suphan von seiner Thätigkeit am Gymnasium fast aufgezehrt. Julian Schmidt, die Dinge im freiesten Sinne auffassend, von philologischer Behandlung weit entfernt. Jahn, Goedeke, Michael Bernays waren mir nur aus ihren Arbeiten bekannt. Scherer, in Straßburg, hatte sich nach dieser Richtung kaum aufgethan. Erst mit seinem Eintritte in Berlin organisirte sich an den Universitäten eine Schule, und jüngere Männer bereiteten sich auf Bearbeitung der Goethe und dessen Kreis betreffenden Dinge als Lebensaufgabe vor. Ich hatte 1874 von einer bevorstehenden „Goethe-Wissenschaft" gesprochen. Das erschien damals gewagt. Heute schon meint man beinahe, sie habe niemals fehlen können. Unsere Goethe-Vereine zählen Tausende von Mitgliedern, die sich jährlich vermehren. Die neue Weimarer Ausgabe wird gekauft, als ob nicht schon seit über hundert Jahren unablässig die Werke Goethe's immer von Neuem gedruckt worden wären. Jeder neuaufgefundene Brief aus seiner Feder wird von dem bereits vielbändigen Goethe-Jahrbuche gern aufgenommen.

Woher dieser frische Eifer? Diese sich in immer weiteren Kreisen ausdehnende Theilnahme? Was ist uns Goethe?

Im Hause eines amerikanischen Ansiedlers, in der wüsten Verlassenheit des Westens, fand ein Reisender zwei Bücher: die Bibel und Shakespeare. Der einzige geistige Hausrath des Mannes. Diese beiden Werke bedeuteten die Welt für ihn, der er in seiner Verlassenheit für immer vielleicht entrückt war. Vergangenheit und Zukunft enthielten sie für ihn und die Seinigen. Goethe's Werke könnten einem Deutschen dieselben Dienste leisten. Mitten in fremde Wüsten verschlagen, würde er in Goethe's Götz und Iphigenie und Faust Alles finden, was er auf Nimmerwiedersehen verlassen hatte. Der Klang der Muttersprache würde ihm nicht schöner entgegenschlagen können als aus ihnen. Die Tiefe des Deutschen Frauengemüthes, die eigene Sehnsucht nach dem Vaterlande würde darin enthalten sein. Er bedürfte nicht mehr, wenn wir Luther's Neues Testament noch hinzudenken. Und so würde Schiller's Wallenstein das Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges ihm vor die Seele stellen, und aus Herder's Ideen würde er eine Weltanschauung

schöpfen, die heute noch die geistige Entwicklung der Menschheit eben so schön und überzeugend aufbaute als sie das beim ersten Erscheinen des Buches für Goethe in Italien gethan. Solche Dienste vermöchten weder griechische noch lateinische Autoren ihm zu leisten, und wenn er noch so vertraut mit ihrer Sprache wäre.

Wir verdanken Goethe mehr als wir wissen.

Wir sehen unser Jahrhundert überfluthet von einer die Phantasie der Völker aufs äußerste reizenden und verwirrenden Literatur. Gebilde von trügerischer und erlogener Natürlichkeit drängen sich aus der Phantasie Derer, die sie schufen, in die der Anderen, die sie in sich aufnehmen. Ein verführerisches Gewebe scheinbar wirklicher Erfahrungen, die in Wahrheit aber weder jemals erlebt worden sind, noch erlebt werden können, umgibt die Menschen und hält sie in geistiger Gefangenschaft. Dramen und Romane führen in mächtiger Verbreitung solche Schöpfungen mit sich, die wie beängstigende Nebelmassen sich um uns lagern. Wie Sonnenstrahlen aber durchbrechen die Worte der großen Dichter sie. Darüber gibt es keine statistischen Tabellen, in wie viel durch die couranten Lügen der Zeit verdüsterte Menschenseelen die Worte der wahren Dichter einströmend Licht und Wärme verbreiteten. Dafür kann auch keine Dankbarkeit bewiesen werden, als durch die Wirkung selber, die vollbracht wurde und die wie unsichtbarer Opferdampf zu unsichtbaren Regionen emporsteigt. Empfunden haben es sicherlich Viele. Wenn Friedrich der Große sagte, der einzig wirkliche Ruhm sei doch nur der eines großen Schriftstellers, so kann er nichts Anderes im Sinne gehabt haben. Statuen, die man ihnen errichtet, sind so wenig Münze, solche Schulden auszugleichen, als kostbare Armbänder Abzahlungen etwa, die Liebe und Treue einer Frau zu bezahlen. Solche Rechnungen schließen ja niemals ab, sondern werden im Laufe der Zeit nur immer größer. Ein Schwarm von Dante-Statuen hat sich auf Italien niedergelassen, seitdem es ein einiges Königreich geworden ist. Das fühlen die Italiener wohl, daß Dante's Sprache und seine Gedanken die geistige Bewegung geschaffen haben, deren Resultat das einige und freie Italien war. Hunderte von Jahren mußten vergehen, ehe Dante seinem Vater-

lande diese Wohlthat erweisen konnte. Die Bildsäulen, die man ihm heute setzt, dürften alle wieder fortgenommen werden, ohne daß er an seinem Ruhme und seine Werke an Wirksamkeit etwas verlören. Dante kann heute nicht belohnt werden, weil sein Wirken noch nicht abgeschlossen ist. Was er seinem Volke geleistet hat, ist groß genug: vielleicht aber, wenn die Barbarei, die als hereinbrechendes Uebel von manchem Italiener selbst für sein Volk gefürchtet wird, wirklich einmal eintritt, wird Dante noch viel gewaltigere Arbeit finden und auch dann wieder, daran zweifle ich nicht, siegreich zum Besten seines Vaterlandes sie auf sich nehmen.

Goethe und Schiller stehen erst im Beginne ihrer Laufbahn. Ihnen sind vielleicht noch fruchtbare Aufgaben vorbehalten. Haben wir heute schon die richtige Schätzung ihres Werthes? Ermessen wir den vollen Inhalt ihrer Arbeit? Man gedenke, oder, denn das Wort paßt nicht ganz, man lerne wieder kennen, mit welcher Anstrengung Wilhelm von Humboldt sein Wissen daransetzte, Schiller's und Goethe's Gedanken gerecht zu werden. Humboldt, der die Verehrung seiner Zeit für das Alterthum am eindringlichsten ausgesprochen hat, sah Schiller und Goethe als geistige Mächte an, deren Aeußerungen zu deuten, zu den höchsten Aufgaben gehörte. Wie völlig ordnete er, der große Gelehrte, sich ihnen unter. In wie hohem Grade erkannte Wolff, der Homerforscher, einer der hochmüthigsten Philologen, Goethe's Superiorität doch an, und wie sehr war ihm an seiner Zustimmung gelegen. Heute ist dieses Erkennen Goethescher Gedanken fast zu sehr schon der Sprachgelehrsamkeit zugefallen. Man fängt schon an, mehr auf die Kritik der Form als auf den Inhalt zu achten, als ob die Feststellung der richtigen Lesart das Verständniß des Inhaltes ohne Weiteres mit sich führe. Um Goethes Werke auszulegen, dazu genügt es nicht, Ausgaben und Manuscripte zu vergleichen. Goethe und die Seinigen zu deuten bedarf es günstiger, selten eintretender Stunden. Wenn ein Volk wie das unsere zweitausend Jahre brauchte, um zwei solcher Geister endlich hervorzubringen, so ist deren Gedankenbereich nicht Jedem gleich zugänglich, der sich etwa dazu berufen glaubte, ihn auszumessen.

Nicht verwunderlich aber darf uns dünken, wenn ernste Arbeit sich Goethe und den Seinigen endlich nun zuwendet. Es scheint, daß der eigenen Sprache gegenüber fremde Sprachen den romantischen Klang verloren haben, den sie für das Deutsche Ohr bis dahin hatten.

4. Der Uebergang.

Die Welt erfüllt der Drang nach Erreichung eines unbekannten Zieles, dem zu Liebe die ungeheueren Anstrengungen gemacht werden, deren Zeuge wir sind. Es ist, als empfänden alle Völker der Erde, jedes in seiner Art, Vorbedingung für einen allgemeinen geistigen Ringkampf sei, sich vom Vergangenen als maaßgebender Macht zu befreien und zur Aufnahme eines Neuen sich tauglich zu machen. Erfindungen und Entdeckungen, meist unerhörter Art und oft von umfassenden augenblicklichen Folgen begleitet, befördern diesen Zustand unseres erwartungsvollen Fortmarschirens in geschlossenen Massen. Wohin?

Es belebt uns ein Gefühl, als ob die gebrachten Opfer später einmal, jedes einzelne als gering, alle zusammen als unentbehrlich erscheinen müßten. Das Ziel ist: die gesammte Menschheit in ihrer letzten Gestaltung zu einem Reiche von Brüdern zu machen, die nur den edelsten Beweggründen nachgebend gemeinsam sich weiter bewegen. Wer die Geschichte nur auf der Karte von Europa verfolgt, könnte glauben, ein gegenseitiger allgemeiner Mord müsse unsere nächste Zukunft erfüllen; während der, der sie am Globus studirt, sich der Gewißheit hingeben darf, daß vielmehr die Stunde herannahe, wo die in gleichen Gedanken höchsten geistigen Strebens vereinten germanischen Völker all den ungezählten Millionen Asiens und Afrika's und was der Erdkreis sonst beherbergt, den Weg zu den wahren Gütern des menschlichen Lebens erschließen werden. Man gestatte diesen Gedanken, der mit unsern ungeheuren kriegerischen Rüstungen und denen unserer Nachbarn nicht im Einklange zu stehen scheint, an den ich aber glaube, und der uns erleuchten muß, wenn es nicht überhaupt besser sein sollte, das menschliche Leben durch einen Gemeinbeschluß abzuschaffen und einen officiellen

Tag des Selbstmordes anzuberaumen. Wir streben heraus aus den Fesseln der Engherzigkeit und des Egoismus, in denen das Leben uns halten würde, eröffneten diese Aussichten sich nicht, die dem Drang ins Große, Allgemeine die Möglichkeit einer Bethätigung gewähren. Wir bewundern die Thaten unserer Heere in den letzten Jahrzehnten mit gerechtem Stolze, aber wir haben zugleich im Auge, was mit gewaltiger Energie des Leibes und der Seele einzelne Männer in den unwegsamen Welttheilen gethan haben und thun, in die die Gedanken edlerer Existenz jetzt hineingetragen werden.

In diesem Sinne haben Goethe und Herder die Welt umfaßt.

Es ist nicht bloß die sich erschließende Möglichkeit, die Geschichte des eigenen Volkes kennen zu lernen, die die jüngere Generation gegen die Geschichte der älteren und alten Welt einnimmt. Es ist auch nicht die auflösende Kritik der Gelehrten, die unsere Jugend gegen die Berichte über das, was von den Griechen und Römern Großes geleistet worden ist, mißtrauisch macht. Sie empfindet sich inmitten von Erlebnissen, Erfahrungen, Anschauungen und Erwartungen, von deren Weite kein Römer oder Grieche etwas ahnte. Sie fühlt zugleich, daß dieser geistige Zustand das Element sei, innerhalb dessen die Fortgestaltung des Vaterlandes sich vollzieht. Rom und Athen stehen ihr ferne. Was sie bedeuten, wissen wir; was sie waren, erfüllt uns mit Ehrfurcht; die rückwärtsgekehrte Sehnsucht aber, von der ich sprach, hat uns verlassen. Es ist heute für einen Mann wichtiger, inmitten des Parlamentes Dinge zu sagen, welche ergreifen, einschlagen und fördern, als im Kreise einer feingebildeten Gesellschaft von Philologen und philologisch denkenden Historikern als Jemand zu gelten, welcher allenfalls auch den Mund aufthun dürfe, wenn von der alten Welt die Rede sei. Männer wie Aristoteles oder Cicero würden, in unsere Mitte gestellt, das heutige Leben des neuesten Tages wohl begriffen haben; dieser Gedanke aber gibt nicht die Erlaubniß, die gesammten inneren Kämpfe des griechischen und römischen Volkes als das anzusehen, was unsere Jugend am Besten für ihre eigene Zukunft vorbereite. Wollten wir diese Aenderung des Standpunktes beim

öffentlichen Unterrichte verkennen, so könnte bei uns eine nationale Majorität sich bilden mit dem Feldgeschrei: lieber die Kinder überhaupt nur Lesen, Schreiben und Rechnen und andere elementare Dinge lehren, als ihnen einen Wust von der Vergangenheit angehörigen Dingen in das Hirn zu pflanzen.

Die Noth des Tages zwingt uns so zu denken. Jeder Weg wird heute ins Auge gefaßt und sogar Seltsamkeiten empfangen Bedeutung. Es erhebt die Ueberzeugung angesehener Naturforscher ihre Stimme: daß die Schule auf Mathematik und Naturwissenschaft zu basiren sei. Wie sollte das möglich sein? Meinen Erinnerungen nach befand sich in den Schulclassen, in denen ich saß, stets eine kleine Anzahl von für die Mathematik vorzüglich begabten Schülern, nur Wenige der Masse der Andern gegenüber. Es müßte die bei diesen Wenigen hervorstechende besondere Anlage die der Majorität sein, wenn man in diesem Sinne das Schulwesen umgestalten wollte. Versuche in dieser Richtung werden darum nicht aufgegeben. Es ging mir dieser Tage eine Doctordissertation zu, die sich mit der Anatomie der Regenwürmer beschäftigt. Ihr Verfasser stellt drei Thesen auf, zwei davon naturwissenschaftliche Probleme betreffend, die dritte: „Der Unterricht in den Naturwissenschaften verdiente sowohl als Grundlage einer allgemeinen Bildung als auch zum Zwecke der sogenannten ‚Geistesschulung' entschiedenen Vorzug vor demjenigen in den alten Sprachen." So urtheilt Jemand, der, nachdem er das Gymnasium verlassen, Sprachen, Geschichte und Philosophie nicht mehr berührt zu haben scheint. Wer ihm das aber zum Vorwurfe machen wollte, dem könnte er mit der Frage erwidern, wie weit unseren Philologen denn die Naturwissenschaften bekannt seien. Die Welt der Zukunft, die über die ganze Erdkugel sich ausbreiten werde in einem ungeheuren Netze gemeinsamer Gedanken, habe nicht mehr von dem auszugehen, was die genialen Bewohner einiger am Mittelmeere gelegener Cantons vor ein- oder zweitausend Jahren, damals doch auch nur zum eigenen Gebrauche, geistig geschaffen hätten. Was uns nöthige, diese veralteten Schriften als das Unentbehrliche zu verehren? Suchen wir innerhalb unserer Zeit aus eigener Kraft

das zu thun, was wir verantworten zu können glauben, und gestatten wir auch allen nachfolgenden Generationen so zu denken.

Das Gefährliche solcher Stimmungen fühlen die wohl, in deren Händen die Leitung des Erziehungswesens liegt. Aber sie wissen zugleich, wie festgenagelt sie sind. Handelte es sich nur darum, wohlgeartete Sprößlinge guter Familien mit Hilfe sorgfältig dafür ausgewählter, erfahrener Lehrkräfte (Leute, wie Rousseau sie im Erzieher seines Emil schildert), so weit zu bringen, daß sie mit denjenigen Kenntnissen und Gesinnungen ausgerüstet ins Leben endlich einträten, die dem Ermessen der Erfahrensten zu Folge die gesündesten und fruchtbarsten sind, so würde die Schulfrage wenig Bedenkliches bieten. Das Alte ließe sich still beseitigen, das Neue unmerklich an seine Stelle setzen. Es käme ja nur auf Versuche an, die sich leicht redressiren ließen. So ideal aber liegen die Verhältnisse nicht: die Aufgabe des Staates ist, Lernstoff fest aufzustellen, über dessen Aufnahme ins Gedächtniß Examina sich vornehmen lassen, einerlei, wer zu ihnen sich meldet, einerlei, wer sie abhält. Und auf Zulassung zu diesen Prüfungen, von denen Viel oder Alles bei manchen Schülern abhängt, hat jeder junge Mensch ein Recht. Und bei den Prüfungen handelt es sich um klare Rechnung: was man gelernt habe und wisse, und was nicht. Nur ein Unerfahrener könnte wähnen, eine plötzliche Umgestaltung unserer Schulen sei möglich. Unser Schul- und Prüfungswesen entspricht allgemeinen Verhältnissen, deren Zwang ein fast allmächtiger ist.

Was soll geschehen? Radicale Umänderungen würden unübersehbare Nachtheile mit sich führen. Dem Beharren auf dem alten Wege gegenüber aber steht, was die Gymnasien zumal anlangt, der, wenn nicht eingestandene, so doch allgemein als eingestanden angenommene Bankerot der bisherigen Methode. Aenderungen sind also nöthig. Nur das Gefühl dieser Nothwendigkeit kann die, welche über die Schulfrage nachgedacht haben, bewegen, sich über sie auszulassen. Mit welchen Vorbehalten auch ich also hier mich vernehmen lasse, sei hiermit erklärt.

Man wird immer Scheu tragen über Dinge öffentlich zu reden, die man nicht aus eigener Thätigkeit genau kennen gelernt

hat und mit denen man zu gleicher Zeit bedeutende Männer, sowohl selbstthätig als theoretisch sie in Betracht nehmend, beschäftigt sieht. Nichts natürlicher, als diesen den Vortritt zu lassen. Deutschland ist erfüllt von ausgezeichneten Schulmännern, von Gelehrten sodann, denen die Ausbildung der Lehrer obliegt, sowie von Beamten, welche das Schulwesen leiten. Wie denken sie? Es scheinen die Dinge so zu liegen, daß gerade diese drei Classen das Eingreifen weiterer, auch nicht fachmännischer Betrachtung wünschen. Statt abzuwehren, als solle man sich nicht in das mischen, was sie selbst doch füglich am besten wissen müssen, weisen sie Gespräche darüber nicht nur nicht zurück, sondern fordern sie heraus. Immer pflegt den Zeiten größerer Umgestaltungen eine Epoche allgemeiner Debatten vorauszugehen, wo das gesammte Publicum sich als Parlament constituirt: nicht sich eindrängend, sondern eher dazu eingeladen.

Das Publicum, wenn es sich einmal eines Themas bemächtigt hat, pflegt es von den allgemeinsten Gesichtspunkten aus anzugreifen. Die Aufgabe der Schulen ist, sagt es, Kinder und junge Leute zu erziehen. Ihren ungeschulten Geist für die Zeiten vorzubereiten, wo sie aus eigener Kraft selbst einmal Kinder zu erziehen, oder, wenn es ihr Lebensberuf ist, Schule zu halten berufen sein werden. Das Beste, was das Jahrhundert hervorbringt, soll zunächst in seinen Keimen erst in die jugendliche Brust eingepflanzt werden. Nicht die Früchte schon sind zu genießen, sondern ihr Genuß in reifen Jahren soll möglich gemacht werden.

Sehen wir unsere Schulen und Universitäten daraufhin an, so tritt uns nicht dies aber, sondern ein unsicheres, unerfreuliches Treiben entgegen, Kinder und Jünglinge für „Examina" vorzubereiten. Nicht das ihnen zu vermitteln, was ihrem Geiste frommt, steht in erster Ordnung, sondern in sie einzuprägen, was sie in den Prüfungen für verschiedene Berufszweige zu wissen brauchen. Meine Aufgabe hier ist nicht, auszufinden, was an die Stelle dieser Prüfungen zu setzen sei: aber auch wenn nichts zu finden wäre, das sie beseitigte, berechtigt bliebe trotzdem die Klage. Und das Traurige ist, daß die Kinder und jungen Leute diese Arbeit

für das Examen fast schon als das maaßgebende ansehen. Lernen ist für sie, die Kunst sich anzueignen, im Examen nicht durchzufallen.

Es hat etwas Empörendes für mich, wenn Studirende von mir zu erfahren wünschen, was von den Dingen, die vorgetragen werden, sie „zu wissen" brauchen und was nicht. Und doch hat mich selber diese Rücksicht auf das im Examen Nothwendige schon so tief herabzusteigen genöthigt, daß ich in den Vorlesungen bei bestimmten Dingen ausspreche, ich machte darauf aufmerksam, „man müsse sie wissen". Fast scheint mir manchmal, als sei die unbestimmte Freude, das Gebiet alles zu Wissenden endlich nun betreten zu haben, das weite jugendliche Allesumfassenwollen, unsrer Jugend abhanden gekommen, das Jeden doch ergreifen muß, der als wirklicher Student endlich nun am Fortschritte der Forschung selber betheiligt zu werden glaubt. Kein Wunder, wenn eine Jugend, die nur auf das „Wissenmüssen im Examen" erzogen worden ist, die sorglosen Stunden in der Kneipe denen vorzieht, wo sie sich sorgenvoll das in den Kopf hineindrehen läßt, was nun einmal als darin vorhanden nachgewiesen werden muß. Spätere Generationen werden uns einmal für diesen Zustand der Dinge verantwortlich machen und sich in ihrem Urtheil wenig daran kehren, wenn als Vertheidigung angeführt wird: es sei nun einmal anders nicht möglich gewesen.

Hier nun kehre ich zu Goethe zurück.

Ich erhoffe vom breiteren Eintritte Goethe's und der Seinigen in unseren höheren Unterricht den Beginn der Umgestaltung des Schulwesens, zu der der Weg gesucht wird. Ich erwarte von Goethe und den Seinigen keine Verdrängung der classischen Sprachen, vielmehr die Rückkehr in ein gesunderes Verhältniß zur Alten Welt und ihrer wunderbaren Cultur.

Goethe's, Lessing's und Herder's Schriften führen uns nach Rom und Griechenland zurück, und die Frage kann auch heute noch aufgeworfen werden, ob die Alte Welt, wie sie sie im Geiste erblickten, nicht die wahre gewesen sei, und ob ihnen nicht abgelernt werden könne, in diese Anschauung uns zurückzuversetzen. Ihre

Zeiten waren die eines natürlichen Verhältnisses zu Gegenwart und Vergangenheit. Das hinter ihnen und um sie her Liegende erfaßten sie mit gleicher Ehrfurcht. Ihrer Auffassung nach bleiben die Schönheit und die Tiefe der griechischen Dichter, Philosophen und Geschichtschreiber, die Präcision und Eleganz der lateinischen als geistige Lebensmomente uns blutsverwandter Völker unangetastet, auch wenn wir von einer Blüthe unserer eigenen Literatur heute daneben reden. Die Frage drängt sich auf, ob die unfruchtbare Art, wie wir unserer Jugend diese Werke nahe bringen, nicht die Schuld trage, daß die Uebelstände eingetreten sind, die wir beklagen. Ich begegne an vielen Stellen heute dem Glauben, nicht auf die Gedanken eines Autors, sondern auf die Sprache, Sprache als Wortstoff genommen, komme es an. Ich meine, im Gegensatz dazu, daß die vorzugsweise sprachwissenschaftliche Behandlung der antiken Autoren deren wahren Fruchtertrag beeinträchtige. Ich glaube, daß der Zusammenhang unserer heutigen Cultur mit dem Gedankenleben der antiken Welt, daß die Dankbarkeit, die wir den Dichtern und Denkern wie den Künstlern Griechenlands und des alten und neuen Italiens schuldig sind, daß die geistige Nichtigkeit, in der wir ohne sie umhertappen würden, den Schülern unserer höheren Lehranstalten klar gemacht werden müssen. Unter einem neuen Lichte müssen Italien und Griechenland als der Boden wieder erscheinen, auf dem die Bedingungen des geistigen Fortschrittes auch heute noch zu suchen sind. Die Meinung, daß die Anschauungen Goethe's — ich nenne in ihm die Uebrigen mit — deshalb veraltet seien, weil uns, fünfzig Jahre nach seinem Tode, umfangreicheres Material und bessere Methoden zur Verfügung ständen, ist nicht die richtige. Falsch wäre der Weg durch Goethe zum Alterthume nur, wenn wir nicht, wie Goethe seines Theils einst gethan, von uns selbst zugleich ausgehen wollten. Es kommt nicht so sehr darauf an, was er sah, als wie er sah. Wie groß ist sein Wissen, die Klarheit seines Wirkens, die Schönheit seiner Darstellung! Ich las dieser Tage eine der mannigfachen Abschätzungen Winckelmann's, in denen unsere heutigen Archäologen ihm gegenüber Stellung suchen. Hervorgehoben wurde, wie wenig Winckel-

mann, im Vergleiche zu dem heutigen Reichthume an Material, mit den Werken griechischer Plastik bekannt gewesen sei! Als ob Männern seines Ranges der Anblick eines einzigen Werkes nicht mehr enthüllte als andern der intime Besitz ganzer Museen! Einst zu erhoffende Vollständigkeit des Materials ist hier überhaupt ja eine Täuschung. Immer werden die Werke der größten Künstler des Alterthums nur geahnt werden können. Was Goethe und die Seinigen bildete, war die Fähigkeit, an das, was ihnen zufällig vorlag, ihre weltüberblickenden Gedanken anzuknüpfen. Durch einen wunderbaren Instinkt wurden sie auf das Richtige hingelenkt und selbst ihre Irrthümer sind lehrreich. Ohne Zweifel wußten Aristoteles und Plato Vieles nicht, was jeder Student heute lernen kann; diese ihre Unbekanntschaft mit dem heutigen Lehrstoffe aber hindert nicht, daß ihre Schriften heute auf die leiseste Gedankennüance hin nicht sorgfältig immer von Neuem geprüft werden. Wir würden uns berauben und herabsteigen, wenn diese Mühe diesen Männern gegenüber jemals eine geringere werden sollte, und stellen die, welche sich mit dieser Kritik beschäftigen, mit Recht sehr hoch. Nicht anders sind die zu betrachten, die unseren Classikern heute ihre Arbeit widmen.

Daß viele Thatsachen den Blicken Goethe's und seines Kreises sich anders dargeboten haben würden, wenn er heute gelebt hätte, wird man nicht bestreiten wollen; daß seine Weltanschauung aber eine überwundene sei, hat Niemand das Recht zu behaupten. Wir lenken neu in sie ein! Die französische Revolution mit ihren ein Jahrhundert erfüllenden Folgen hatte den Gedanken Voltaire's, der (Deutschland mit einbegriffen) die Jahre, in denen er lebte, geistig repräsentiert, scheinbar eine scharfe Verneinung entgegengestellt. Nie sind Hoffnungen großartigster Art furchtbarer Lügen gestraft worden als die der Humanitätsfreunde von vor 1790. Aber man bemerke wohl, wie wir heute zu ihnen zurückkehren! Wie wir das Freundliche, Heitere, Ruhige, Hoffnungsvolle, Genießende der Weltanschauung des vorigen Jahrhunderts als etwas unserer Zeit Fehlendes empfinden, das zurückzuerlangen sei. Wie die alte griechische Lehre, daß, neben dem Leben der schaffenden Arbeit, für

edlere Naturen ein Leben schöpferischer Betrachtung hergehen müsse, neues Licht empfängt. Es ist wunderbar, wie unserem modernsten, auf angestrengter gemein nutzbringender Thätigkeit des Einzelnen beruhenden Volke, den Amerikanern, diese Wahrheit sich plötzlich aufthut, und eine ideale Sehnsucht nach den höchsten geistigen Gütern der Menschheit nicht nur dort zur Stiftung von Universitäten, Bibliotheken und Kunstsammlungen führt, sondern auch die jungen Leute herüber nach Europa treibt, wo sie der reinen wissenschaftlichen Betrachtung sich hingeben. Lassen wir unsere Blicke umherschweifen, um das Herrlichste zu entdecken, was heute und ehedem die Menschheit gethan hat. Wenn wir alle Nationen zusammenfassen: den schönsten und edelsten Gebrauch von Sprache haben die Griechen gemacht; ihre Kenntniß eröffnet allein den Weg zu vollendetem Verständnisse dessen, was eine Sprache zu leisten vermöge. Aber diese wunderbaren Gedankenforscher schreiben in gewissem Sinne doch so, als schriebe jeder nur für sich selber. Jeder ihrer Autoren formt sich seinen geistigen Dialekt: mag, wer liest, ihn zu verstehen suchen. Wie wäre es auch anders möglich bei Schriftstellern, die in Beobachtung des Menschlichen zu einer Klarheit gelangt sind, deren Steigerung kaum möglich erscheint, und die im Bestreben, die Resultate ihrer Erkenntnißarbeit auszusprechen, die höchste Stufe erreicht haben. Von den Römern ist Keiner so tief in die eigenen Schachte der Gedanken hinabgestiegen: sie waren stark im Aufnehmen und Verarbeiten. Die Römer aber reden und schreiben für den öffentlichen Gebrauch: Jeder soll verstehen, was gemeint sei. Das oft zu Zarte, Schwebende des griechischen Gedankenausdruckes lehnen sie ab: jeder Zweifel soll unmöglich gemacht werden. Dies der Grund, warum Latein und Griechisch, eins wie das andere, unentbehrlich sind. Goethe war des Griechischen nicht allzu mächtig: aber wir bemerken, wie er sich mit zunehmendem Alter mehr und mehr den Griechen zu nähern sucht. Der Wunsch, daß Griechisch und Latein stets die Grundlage des Unterrichts bleiben mögen, hat er mehr als einmal ausgesprochen. Auch das Latein würdigte und verehrte er. An Schultz schreibt er (8. Juli 1823), als Hermann und Dorothea ins Lateinische übersetzt worden war, wie ihm

auffalle, „daß die römische Sprache nach dem Begriffe strebe; das, was im Deutschen sich unschuldig verschleierte, zu einer Art von Sentenz werde, die, wenn sie sich auch vom Gefühl entferne, dem Geiste doch wohl thue." Damit scheint mir am besten gesagt, worin der hohe pädagogische Werth der römischen Sprache gerade für uns Deutsche liege: sie nöthigt uns, klar zu denken. Wer möchte nicht mit Dankbarkeit auf das zurückblicken, was die antiken Schriftstücke ihn in dieser Richtung gelehrt? Was nöthigt uns, beim Ueberschlagen dieser Vortheile, sich dessen zugleich zu erinnern, was von heutigen politischen Standpunkten aus den Urhebern dieser Schriften etwa vorgeworfen wird? Ist ein Wort von diesen Dingen beglaubigt? Construiren wir nicht mit falschen Maaßstäben? Cicero lebte in einer Zeit, in der ohne Zweifel ebenso planmäßig gelogen und verleumdet ward wie heute: sollten wir in der Lage sein, Cicero's politische Stellung ganz ausreichend zu beurtheilen? Niemand wird ihn lesen, ohne von dem anmuthigen Falle seiner Sätze, der farblosen, harmonischen Sprache, dem Gedankenreichthume seiner Schriften erfreut und erfüllt zu werden. Woher Cicero diese Gedanken nahm und wie weit sie seiner Ueberzeugung entflossen, wird uns im Augenblicke des Genusses so wenig kümmern, als bei den Briefen des Seneca die Vorwürfe, die auch diesen gemacht werden, oder über die Lectüre Tacitus' das Bedenken, daß die wunderbare Kunst dieses sprachgewaltigsten Römers dazu gedient habe, im Parteisinne zu verleumden. Wer hat die Resultate tyrannischen Regierungsbetriebes je mit so gewaltiger Kürze formulirt? Ein ganzes Arsenal gegen die Tyrannei zu brauchender Waffen ist Tacitus entnommen worden. Und wen entzückte nicht die griechische Unbefangenheit des Plautus, der volksliedmäßige Geist des Catull, die zierliche Gelehrsamkeit des Properz, die Weichheit Tibull's, der elegante Bonsens des Horaz? Wer dächte immer daran, daß hier doch nur griechischer Wein aus römischen Amphoren fließe? Wem imponierte nicht die erzene Sprache des Gajus und der Digesten? Wenn ein Weg gesucht wird, der uns zu der Literatur und Kunst der Griechen und Römer zurückführte, so gewährt ihn Goethe.

5. Der Antheil des Enthusiasmus.

Dies müssen wir einsehen: die Beschäftigung mit dem Gedankenleben der Griechen und Römer kann nicht erzwungen werden. Lesen, Schreiben, Rechnen, Geometrie können Kindern mechanisch beigebracht werden; mögen sie wollen oder widerspenstig, klug oder dumm sein, sie können das mit Zwang gelehrt werden. Sobald es sich um Gedanken handelt, die zu begreifen sind, tritt das Freiwillige ein, und es lernen die Schüler Nichts ohne Enthusiasmus. Es muß die Erwartung in ihnen erweckt werden, auf der Leiter, deren erste Stufen sie nun betreten, sei zu den höchsten geistigen Besitzthümern endlich emporzusteigen. Daß ein solcher Glaube in Kindern unter allen Umständen und zu allen Zeiten erweckt werden könne, daran ist festzuhalten. Aber Begeisterung zu erregen, kann nicht reglementarisch vorgeschrieben werden. Man wird, wenn Lehrer sie hegen und weitergeben sollen, deren eigene Natur mit in den Kauf nehmen müssen.

Alle Schulreform muß ausgehen von der Beobachtung derer, die zu belehren sind. Man verfährt bereits so. Man studiert die Bedürfnisse der Kinder und modificirt danach den Unterricht. In größerem Maße aber geschieht das wohl mehr bei den Jüngeren und Jüngsten, als bei den in den oberen Classen Heimischen. Hier beginnt jenes Gefühl, bei den Lehrern wie bei den Kindern, daß man zu dem dargebotenen Stoffe in keinem ganz natürlichen Verhältnisse mehr stehe. Kein Abiturient wohl, der, wenn er durchgekommen ist, nicht von einem lastenden geistigen Zwange sich befreit fühlt. Ich wenigstens habe ausnahmslos Geständnisse dieser Art empfangen.

Es ist seltsam, wie vorsichtig in Betreff des zu Lernenden die jungen Leute, ja die Kinder heute sind. Sie fassen ihre gesammte Lebenslaufbahn früh ins Auge und suchen sie zu berechnen. Sie beurtheilen das Geistige nach der Nützlichkeit. Ihr Credo entspringt einem Radicalismus, den sie mir gegenüber offenbar nicht zum ersten Male produciren, sondern bereits von zu Hause mitgebracht haben. Sie haben Ehrfurcht vor erfolgreicher geistiger Ar-

heit, die sie verstehen. Was sie nicht verstehen, ignorieren sie entweder oder sehen es als absurd und unnütz an. Sie tragen den Begriff des politischen Parteilebens in die Wissenschaft hinein, als müsse das so sein. Die Aufgabe ist: diese von Haus aus dürren Flächen trotz alledem so unter Regengüsse zu bringen, daß Blumen aufsprießen.

Lassen wir vor uns aufsteigen, welch ein Gefühl von Größe und Erhabenheit aus den Dichtungen Homér's, Aeschylus', Sophokles' uns zuströmt: tragen diese Werke selbst, und nicht vielmehr die Art, wie sie behandelt werden, die Schuld, daß unsere jungen Leute die Zeit ersehnen, wo sie von ihnen befreit sind? Wie aber werden diejenigen einmal in die Seelen der Schüler mit dem Inhalte dieser herrlichen Werke hineinleuchten können, denen, so lange sie selbst Lehre empfingen, von diesen Werken vielleicht nur als Objecten gelehrter Streitigkeiten gesprochen worden ist, während ästhetische und welthistorische Betrachtung bei Seite gelassen, ja verhöhnt wurden?

Jung zu sein, ist ein süßes Geschäft. Die natürliche Ehrfurcht, die dem Alter gebührt, verlangt auch die Jugend. Wir dürfen diese heilige Zeit nicht denen verbittern, die, schutzlos, Schutz verlangen in ihr. Es ist die Weide des Geistes wohl zu wählen für Kinder. Mir ist, als erhöbe sich heute etwas wie Furcht in uns, sie könnten Rechenschaft fordern, die wir, glaubenslos, zum Glauben an längst Versunkenes nöthigen. Ich habe manche Unterredung gehabt, in denen die Väter der Schüler, ja die Lehrer selbst, mit einem Gemisch von machtloser Verzweiflung und ironischer Resignation sich aussprachen.

6. Vorschläge.

Was ich hier vorgebracht habe, trägt den Charakter des Gelegentlichen. Ich hätte leicht die ganze Masse anders ordnen, vervollständigen und scheinbar mit ihr auf ein festes Ziel lossteuern können. Aber es scheint mir wichtig, daß in diesen Fragen nur das ausgesprochen werde, was wirklich die Frucht eigener Gedankenverbindung und Erfahrung sei. So beginnen denn diese

Ausführungen mit Bedenken und verlaufen in ungewisse Bemerkungen.

Fragen, wie diese, müssen ein Stadium des allgemeinen Mitsprechens durchlaufen, wo Jeder sich soweit äußert, als er Etwas in sich zu tragen glaubt, das die Gedankenreihen Anderer vielleicht vervollständigt. —

Ich glaube, wir treiben in der Richtung, daß die Deutsche Sprache und Literatur zu dem endlich werden wird, von dem alle Lehre ausgeht.

Ich würde für nöthig halten, daß der Deutsche Aufsatz mehr zu einer Hauptsache werde. Allgemeine Betrachtungen wären als Themata thunlichst auszuschließen und der Hauptaccent auf die Beschreibung sinnfälliger Dinge, sowie auf Darstellung historischer Ereignisse zu legen.

Ich wünsche ferner, daß neben denjenigen Uebersetzungen aus anderen Sprachen, deren Zweck ist, das Verständniß der Satzformen von Wort zu Wort zu beweisen, andere Uebersetzungen verlangt werden, deren Absicht dahin geht, das innere Gedankengefüge des fremden Autors in ein Deutsches Gedankengefüge umzuwandeln, das in untadelhafter Sprache den Inhalt der Sätze darlegt und den Beweis völligen Verständnisses liefert. Auch müßte die Fähigkeit, sich schriftlich klar auszusprechen, auf den mündlichen Vortrag ausgedehnt werden. Sollen Uebertragungen ins Lateinische fortbestehen, so müßte ihre Hauptabsicht darin liegen, Sätze, deren Inhalt sich auf das heutige Leben bezieht in einfaches, schon beim mündlichen Lesen verständliches Latein umzuwandeln.

Ich gestehe gleich ein, daß ich eine echte und wahrhaftige Berechtigung für solche Arbeiten nicht mehr zu erkennen vermag. Cicero und, als Geringere, Seneca, Quintilian und Plinius vermochten für ihre Zeit das Bedeutende flüssig auszusprechen, und wir bewundern diese Fähigkeit, hegen aber kaum noch den Glauben, daß eine Nachahmung ihrer Kunst von Nutzen sei. Lateinsprechen und Lateinschreiben werden als besondere Fähigkeiten doch nur noch für die Prüfungen verlangt, Nutzen ausgedehnterer Art haben sie für

Niemanden mehr. Es gibt für den Gelehrten kein Latein mehr an sich wie früher, sondern die Schriftsprache der Römer, die man im Quattro- und Cinquecento so lebendig nachahmte, wird heute zu einem aus vielen Autoren und aus vielen Epochen zusammengesuchten Conglomerat von erstarrten Phrasen. Heute spricht nur die Sprache der Gegenwart allen Nationen die Gedanken völlig aus. Vor vierhundert Jahren lagen die Dinge anders. Als Marsilio Ficino, Ende des Quattrocento, den Plato ins Lateinische übersetzte, waren seine Schriften wie eine ungeahnte Offenbarung neuer Wahrheiten, die das vermittelnde Latein erschloß. Zu Anfang dieses Jahrhunderts übersetzte Schleiermacher Plato ins Deutsche, und Niemandem fiel selbst damals ein, zu behaupten, eine Ausgabe mit lateinischer Version neben dem Texte thue bessere oder auch nur die gleichen Dienste. Jacob Grimm's Antrittsrede, als er an die Göttinger Universität berufen worden war, ist lateinisch gehalten: De desiderio patriae; hätte er sie Deutsch geschrieben (wie sie gedacht ist), so hätte sie nicht wie durch einen Zufall noch für die Ausgabe seiner kleinen Schriften (VI, S. 411) wieder erst aufgefunden werden müssen. Das Lateinische widerspricht unserer heutigen Gedankenfügung. Nur die katholische Kirche hat noch lebendiges Latein im Gebrauche und schreibt es für ihre Zwecke als lebende Sprache.

Ich wünschte, daß der Betrieb der Deutschen Literatur folgende Richtung einschlüge. Erstens, daß über den thatsächlichen Inhalt ausgewählter Werke unserer großen Schriftsteller ganz eingehend gesprochen würde, deren ästhetische Beurtheilung (oder gar Verurtheilung) aber unterbliebe. Sodann, daß man den prosaischen Schriften denselben Rang einräumte wie den Dichtungen, ja, was die Durcharbeitung von Form und Inhalt anlangt, die Prosa vielleicht bevorzugte. Endlich, daß die mündliche Erklärung dieser prosaischen Werke seitens der Schüler als etwas Hauptsächliches angesehen würde.

Ich habe in den der mündlichen Erklärung von Kunstwerken gewidmeten „Uebungen" oft die Erfahrung gemacht, daß die Studirenden in Betreff der anzuwendenden Worte, wo es sich um

feinere Unterschiede handelte, bedeutende Irrthümer begingen. Ergab sich die Nothwendigkeit, solche Worte auszudeuten, so trat ein Mangel an Sprachgefühl zu Tage, welcher erkennen ließ, wie wenig die jungen Leute in ihrer Muttersprache zu Hause waren. Zuweilen haben Ausländer, welche Deutsch erst gelernt hatten, hier ausreichender geantwortet als die ehemaligen Zöglinge unserer eigenen Schulen. An gutem Willen, zu lernen, fehlte es aber nicht. Die Mangelhaftigkeiten, welche auch bei dem Niederschreiben der Hefte und deren Ausarbeitung hervortreten, werden von den Studenten selbst empfunden und Nachhilfe dankbar angenommen. Es würde indiscret sein, von den Erfahrungen, die ich hier gemacht habe, im Besonderen zu reden; auffallend genug waren sie, nicht nur für mich, sondern auch für die jungen Leute selbst, die nun erst einsahen, wie sehr sie vernachlässigt worden waren. Ich bin oft genug in der Lage, Schriftliches durchsehen und begutachten zu müssen: was da zuweilen geboten wird, auch aus der Feder älterer Leute, die dem Alter des Corrigirtwerdens längst entwachsen sind, läßt über den Gesammtwerth unserer höheren Schulbildung unerfreuliche Betrachtungen anstellen. Wenn Freunde, die ich gern als Autoritäten gelten lasse, mir versichern, in den Primen der Gymnasien liege gerade der hierauf gehende Unterricht in den besten Händen, so vermag ich diese Aussage mit den Resultaten, die ich aus eigener Erfahrung habe, nicht zu reimen. Ich gestehe, daß meine früher günstigere Meinung vom Einfluß des Lateinschreibens auf die Ausbildung des Deutschen Stiles immer geringer wird. Vortheilhafter wird es sein, die Deutsche Sprache direct mit größerer Energie zu behandeln.

Lessing's Laokoon wird, scheint es, auf manchen Gymnasien gelesen. Will man hier zu etwas Fruchtbarem gelangen, so müssen Herder's Abhandlungen sowie Goethe's Aufsatz über Laokoon (beide wahre Musterstücke für Herder's und Goethe's Schreibweise) zugleich gelesen und erklärt werden und ein Abguß der Gruppe den Schülern vor Augen stehen. Ein erfüllbares Verlangen, da viele Gymnasien heute Abgüsse antiker Werke zum Schmuck und zur Belehrung zu empfangen pflegen. Ich komme hier auf eine andere

eigene Erfahrung. Immer wieder muß ich über die Unfähigkeit der jungen Leute staunen, das, was ihnen vorgelegte, sehr verständliche Kupferstiche, nach Werken Raphael's z. B., ihnen vor die Augen brachten, nur zu erkennen. Meine Aufforderung, sie möchten mir über das Ganze, oder über einzelne Figuren etwas sagen, ist anfangs meist eine vergebliche: sie sehen die Dinge, ohne irgend zu wissen, was sie vor sich haben. Ich wünsche nicht, daß Kunstgeschichte auf den Gymnasien getrieben werde; aber ich frage, wie ein nach dieser Richtung hin hervortretender so großer Mangel an Anschauungsvermögen bei den den Gymnasien entstammenden Studirenden zu erklären sei.

Unumgänglich und in hohem Grade lehrreich würde neben Lessing's, Herder's und Goethe's Prosa auch die Kenntniß der prosaischen Schriften Schiller's sein. Aus den kleineren Schriften dieser Vier, sowie aus ihren Briefen, ließe sich leicht eine passende Auswahl treffen, an die zugleich der Unterricht in der Deutschen Literaturgeschichte besser anknüpfte, als an die chronologisch-katalogisch geordneten Literaturgeschichten, die viele Autoren nennen, von deren Dasein weder der Schüler, noch später der im Leben stehende gebildete Mann etwas zu wissen braucht, und von deren Schriften er sicherlich nie etwas lesen wird. Hier sowohl wie bei der politischen Geschichte ist die Beschränkung auf das Wichtige nothwendig. Die Epochen müssen scharf hervorgehoben und eingeprägt werden, in die die einzelnen Männer sich dann bequemer einfügen, als wenn sie mit unorganischem und meist nichtsbedeutendem Geburts- und Todesdatum in das Gedächtniß eingeprägt werden. Wir würden dem Drucke des Thatsächlichen erliegen, was zu wissen überhaupt möglich ist, wenn wir beim Unterrichte nicht das Bedürfniß unserer Zeit zum Maßstabe des der Schule als Lernstoff Zuzumessenden machten. Man erschrickt vor der Last von Nebensachen, zu deren Besitz und Mitfortschleppung wir von früher Jugend ab uns verurtheilen. Ueberbürdung tritt ein, wo der geistige Zusammenhang fehlt. Bei manchen unter meinen Zuhörern habe ich die seltsame Unfähigkeit wahrgenommen, das Wichtige vom Nebensächlichen nicht unterscheiden zu können, sowie die Neigung,

das Unbekannte als das eigentlich Wichtige anzusehen und ihm, nur weil es neu war, höheren Rang anzuweisen.

Die Zahl der Kinder, die aus den unteren Ständen heraus in die höheren Schulen eindringen, nimmt in immer größerem Maße zu. Die Berufsarten, für welche hier gleichmäßig die Vorbildung gewonnen werden soll, haben sich vervielfältigt und diese Vervielfältigung dauert an. Vor hundert Jahren gab es Juristen, Mediciner und Theologen auf unseren Universitäten, für deren Laufbahn die lateinischen Schulen vorbereiteten. Heute, wo das Hervortreten des eigentlichen „Berufes" oft lange abgewartet werden muß, sucht man den Schülern viele Straßen nebeneinander offen zu halten. Ein Punkt muß gesucht werden, von dem aus nach allen Richtungen ausgegangen werden könne. Unsere Jugend hat bisher von Italien und Griechenland aus Deutschland betrachtet, sie muß von Deutschland aus Italien und Griechenland neu kennen lernen. Vaterländische Literatur und Geschichte haben anderen Werth gewonnen. Man ahnt, daß hier etwas Festes liege. Wenn ich in meinen Vorlesungen auf Shakespeare, Goethe und Schiller komme, habe ich ein Gefühl, als verdopple sich das Gehör des Auditoriums.

Diese Aeußerungen, zuerst erschienen im 8. Heft der Deutschen Rundschau von 1888, haben das Schicksal gehabt, von verschiedenen Seiten als ein Angriff gegen die Bildung der Jugend auf Grundlage der antiken Sprachen aufgenommen zu werden. Besonderen Anstoß erregt das, was ich Seite 49 über den „Banquerot der Gymnasien" gesagt haben sollte. Ich habe die Stelle unverändert gelassen. Wer sie aufmerksam liest, wird erkennen, daß ich von dem „Banquerot der bisherigen Methode" spreche, welcher einigestanden sei, oder als eingestanden gelte. Von einer Meinung, die ich selbst hier äußerte, ist also nicht einmal die Rede; der Banquerot der bisherigen Methode aber wird von Vielen heute anerkannt, die an den Gymnasien, gleich mir, festhalten.

Dies Mißverständniß zeigt recht, wie oberflächlich man Deutsch Geschriebenes heute oft zu lesen pflegt. Hätte ich lateinisch geschrieben, so würde der exacte Sinn des Satzes gar nicht in Frage gekommen sein.

III.

Deutscher Unterricht auf Deutschen Gymnasien.

Ich bitte auch diesen Aufsatz nur als eine Reihe gelegentlicher Anmerkungen zu nehmen, welche niederzuschreiben eine in der „Kölnischen Zeitung" vom 7. Juni 1888 erschienene Besprechung meines Schriftstückes „Die Deutsche Schulfrage und unsere Deutschen Classiker" die erste Veranlassung bot. Mein Recensent gehört als Oberlehrer einem der Berliner Gymnasien an. Der Wunsch, es möge dem Deutschen Unterrichte größere Breite und Vertiefung gegeben werden, findet einen Gegner in ihm.

Folgender Weg ist eingeschlagen worden, mich selbst an erster Stelle von dem Unmöglichen meiner Forderung zu überzeugen. Aus meinem eigenen Aufsatze wählt mein Recensent eine Anzahl Stellen aus, deren er sich bedient, um die Deutsche Sprache als ungeeignet für die Rolle darzustellen, die ich ihr anweisen möchte. Doch ich lasse ihm selbst das Wort. „Ich brauche mich", sagt er, „nicht gegen die Unterstellung zu verwahren, als hielte ich die angezogenen Stellen sprachlich durchaus für unrichtig, im Gegentheil, ich bin überzeugt, daß manches daraus sich aus guten Schriftstellern wird belegen lassen; Zweck meiner Zusammenstellung ist nur, zu zeigen, wie ungebunden wir Deutsche im Gebrauche unserer Muttersprache verfahren, ein Umstand, der meines Erachtens den Klagen über mangelhaftes Deutsch einen Theil ihrer Berechtigung und Schärfe nimmt."

Dem Vorwurfe der „Ungebundenheit im Gebrauche" werden am Ende des Artikels noch andere hinzugefügt. „Vorstehende Blüthenlese", sagt der Verfasser im Rückblicke auf die von ihm angeführten zweiundzwanzig Stellen meines Aufsatzes, „enthält, ohne

erschöpfend zu sein, so viel Stellen, als der Aufsatz Seiten. Zahl und Beschaffenheit genügen, um die weitgehende Freiheit zu zeigen, welche sich anerkannte Schriftsteller in ihrem Ausdrucke gestatten zu dürfen glauben. Wäre es nicht Herman Grimm, der so schreibt, so könnte mancher sich leicht zu ähnlichen unerfreulichen Betrachtungen über die Vorbildung des Verfassers angeregt fühlen, wie er selbst über die seiner Zuhörer. Darum, meine ich, soll man aus Unklarheiten, Ungeschicklichkeiten und selbst Fehlern des Ausdruckes nicht vorschnell auf mangelhafte Vorbildung schließen, sondern neben den unberechenbaren äußeren Faktoren, die auf den Stil einwirken, Stimmung, Gegenstand, auch die Schwierigkeit der Deutschen Sprache und ihre an Gesetzlosigkeit streifende Freiheit wohlwollend in Anschlag bringen. Dann — dies zugleich der Schluß der Besprechung — werden sich weniger zahlreiche Reformatoren finden, die ihre in dieser Richtung gemachten Erfahrungen in den gefährlichen Dienst derer stellen, welche ein Interesse daran haben, von dem Banquerotte der deutschen Gymnasien zu sprechen."

Unter diesen Umständen darf ich mir gestatten, die Zusammenstellung meines Recensenten näher in Betracht zu ziehen.

I. Die Blüthenlese.

1. „Als ich Schüler war, gab es kein Deutsches Kaiserthum und kaum eine Deutsche Geschichte. Deutsch war ein bedenkliches Wort. Vom gemeinsamen Vaterland und Volksvertretung mußte vorsichtig gesprochen werden." (Siehe oben S. 26.)

Mein Rec. streicht „Vom" an, weil hier eine „gewisse Härte und Auslassung empfindlich ins Ohr falle." Er scheint vor „Volksvertretung" die Wiederholung der Präposition und des Artikels zu fordern, so daß der Satz, um seinem Ohre wohlzuthun, lauten müßte: „Von dem gemeinsamen Vaterlande und von einer Vertretung des Volks mußte vorsichtig gesprochen werden." Nun aber waren in den Zeiten, von denen die Rede ist, die Einheit Deutschlands und eine auf Volksvertretung beruhende Verfassung zwei Begriffe, welche zusammengehörig einen einzigen Gedanken bildeten. Wie man im Griechischen sagt: „das Schöne und Gute", wo ein

Wortinhalt durch den anderen seine Ergänzung findet. „Einheit und Verfassung“: dies umfaßte die idealen Wünsche des Volkes. Hätte ich vor „Verfassung“ Präposition und Artikel wiederholt, so würde diese Zusammengehörigkeit weniger hervorgetreten sein. Es darf unserer Sprache, wenn sie solche Verbindungen hervortreten zu lassen im Stande ist, dies als ein Vorzug nachgerühmt werden.

2. „Wenn wir alle Nationen zusammenfassen: den schönsten und edelsten Gebrauch von Sprache haben die Griechen gemacht; ihre Kenntniß eröffnet allein den Weg zum vollendeten Verständnisse dessen, was eine Sprache zu leisten vermöge.“ (s. o. S. 54.)

Auch hier fallen Härte und Auslassung dem Verfasser empfindlich ins Ohr. Es ist nichts ausgelassen worden, sondern indem ich sage „von Sprache“, erweitere ich den Begriff der Sprache über den der bloß griechischen Sprache hinaus ins Allgemeine. Auch hier durfte das Vermögen der Deutschen Sprache, dergleichen zum Ausdrucke zu bringen, als eine ihrer Tugenden angemerkt werden.

3. „Woher Cicero diese Gedanken nahm und wieweit sie seiner Überzeugung entflossen, wird uns im Augenblicke des Genusses so wenig kümmern als bei den Briefen des Seneca die Vorwürfe, die auch diesen gemacht werden, oder über der Lectüre Tacitus' das Bedenken, daß die wunderbare Kunst dieses sprachgewaltigsten Römers dazu gedient habe, im Parteisinne zu verleumden.“ (s. o. S. 55.)

„Lectüre Tacitus'“ wird angestrichen.

Allerdings wird bei den auf „us“ endenden Eigennamen der durch ein bloßes Zeichen angedeutete Genitiv meist vor die Worte gebracht, von denen er regirt wird. Also Livius' Werke, Cornelius' Gemälde, Gervinus' Literaturgeschichte ꝛc. Man wird sicherlich aber auch schreiben können: „Die Werke Jacob Grimm's, Dahlmann's und Gervinus' haben zur Herbeiführung der Deutschen Einheit beigetragen.“ Oder: „Kaulbach's, Piloty's und Makart's Compositionen sind denen Cornelius' nicht ebenbürtig.“ Unmöglich, mißzuverstehen was gemeint war. Schon Herder hat solche Genitive.

4. „Die umfassende, kolossale Mittel erfordernde Arbeit, die der Erforschung der antiken Kunst innerhalb aller Epochen heute

sich zuwendet, bringt für unser innerstes Gedankenleben keine besondere Förderung mehr mit sich, sondern bildet nur einen Abschnitt der alle Symptome des irdischen Daseins in allen Jahrhunderten gleichmäßig in Betracht ziehenden, wühlenden und aufspürenden Thätigkeit." (s. o. S. 41.)

Zu diesem Satze bemerkt mein Recensent, ich hätte eine besondere Vorliebe für Participia, deren Gebrauch im Deutschen beschränkt sei. Und zwar gelte die hier citirte Stelle für viele.

Die Beobachtung, daß, verglichen mit der griechischen und lateinischen Sprache der Gebrauch der Participia bei uns beschränkt sei, ist richtig, die Anerkennung dieses Verhältnisses aber nicht gleichbedeutend damit, daß der Gebrauch der Participia im Deutschen zu beschränken sei. Die Anwendung von Participien ist sowohl in der Sprache des Verkehrs als in der Prosa unserer besten Autoren häufig. Im letzten Wahlaufrufe der nationalliberalen Partei heißt es: „Eine starke, Freiheit und Ordnung sichernde, die Wohlfahrt aller Classen der Völker gleichmäßig fördernde Königsgewalt; eine fortschreitende, den Bedürfnissen der Gegenwart gerecht werdende Gesetzgebung; eine von einer pflichtgetreuen, ihrer hohen Aufgabe bewußten Beamtenschaft getragene Verwaltung." — Schriftstücke wie diese pflegen von vielen Augen kritisch betrachtet zu werden, ehe man sie veröffentlicht: irgend Jemand müßte denn doch darauf hingewiesen haben, daß hier etwas stilistisch Auffallendes vorliege.

Es ist eine Eigenthümlichkeit der Participia praes., in Gesellschaft gern zusammenzustehen, als forderte eines das andere*). Sie finden sich oft zu dreien und vieren. Einer bekannten Recension Goethe's, die er in seinen letzten Jahren schrieb, entnehme ich: „Seit fast einem Jahrhundert der wichtigen Anstalt vorgesetzt, dieselbe vermehrend, benützend und auf alle Weise die Naturgeschichte fördernd, die synthetische und analytische Behandlungsweise der Wissenschaft repräsentirend" u. s. w. — „Büffon nimmt die Außenwelt, wie er sie findet, in ihrer Mannigfaltigkeit als ein zusammengehörendes, bestehendes, in wechselseitigen Bezügen sich begegnendes

*) Auch die lateinischen Dichter lieben diese Häufung. Aen. V, 379 ff.

Ganze". — „Geoffroy, seiner Denkart gemäß, sucht ins Ganze zu dringen, aber nicht wie Büffon ins Vorhandene, Bestehende, Ausgebildete, sondern ins Wirkende, Werdende, sich Fortentwickelnde." Und aus Goethe's früher Zeit: „Der Dichter, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, der immer in sich lebend, strebend und urtheilend, bald die unschuldigen Gefühle seiner Jugend, bald u. s. w." Auch folgende Stelle eines Briefes von 1809: „— Die zierlichen, nickenden, bückenden und salutirenden kleinen Geschöpfe sind glücklich angekommen." Oder aus 1811: „— G. ist eine merkwürdige, auffassende, vereinende, nachhelfende, supplirende Natur, wogegen E. zu den sondernden, suchenden, trennenden und urtheilenden gehört."

Solche Sätze stechen durch nichts in Goethes Prosa hervor, noch viel ausgedehnter aber ist der Gebrauch der Participien in seinen Versen:

Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Stürzen wälzt er jetzt in tausend,
Dann abertausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm entsprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.

Oder:

Rosen ihr blendenden,
Balsam versendenden,
Flatternde, schwebende,
Heimlich belebende,
Zweigleinbeflügelte,
Knospenentsiegelte
Eilet zu blühn!

Hermann und Dorothea ist so erfüllt von Participien, daß es Stellen gibt, wo sie Vers auf Vers erscheinen und, wenn man sie fortdächte, die Architektur des Gedichtes auseinanderfallen würde.

5. „Deutschland, Griechenland und Italien werden die Wohn-

sitze dieser Völker, die in Sprache, Sitte und Denkungsart eng verwandt, gewisse Bedingungen, unter denen sie sich sowohl im Zusammenhange als wiederum aber auch getrennt fühlten, vielleicht mitgebracht hatten. Zu dieser Annahme fließt die Berechtigung aus der Art, wie wir Amerika im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte von Europa aus sich bevölkern sehen. Die alten Gegensätze werden von uns aus da mit hinübergetragen." (s. o. S. 30.)

Diesen Satz führt der Verfasser als Beispiel an, daß meine Wortstellung „vielfach eigenthümlich" sei[1]). Die letzten drei Worte erscheinen ihm eigenthümlich gestellt. Warum? Es lassen sich mannigfache Wortstellungen ähnlicher Art aufweisen. „Wir wollen da mit hingehen." „Er weiß nicht, wozu er sich da mit hinreißen läßt." „Man sah den Führer den Abhang da mithinunterstürzen."

6. „Dramen und Romane führen in mächtiger Verbreitung solche Schöpfungen mit sich, die wie beängstigende Nebelmassen sich um uns lagern. Wie Sonnenstrahlen durchbrechen die Worte der großen Dichter sie." (s. o. S. 44.)

Das letzte Wort sei „eigenthümlich gestellt".

Wohin sollte man es anders bringen? Nach „durchbrechen" gesetzt, würde es den Leser im Zweifel lassen, worauf es sich beziehe. Nur dann, wenn es am Abschlusse des Satzes steht, tritt hervor, daß es als Accusativ auf Nebelmassen bezogen werden müsse. Aber auch ohne Hinblick auf solche Verwechselungen kann ein Pronomen in dieser Weise an den Schluß eines Satzes gebracht werden. „Napoleon empfing die Meldung von der Niederlage des Marschalls. Wie ein Donnerschlag traf diese Meldung ihn". Hier hätte „ihn" nach „traf" stehen können, der Satz aber würde an Lebhaftigkeit eingebüßt haben.

7. „Das Publicum, wenn es sich einmal eines Themas bemächtigt hat, pflegt es von den allgemeinsten Gesichtspunkten aus anzugreifen. Die Aufgabe der Schule ist, sagt es, Kinder und junge Leute zu erziehen. Ihren ungeschulten Geist für die Zeiten

[1]) Der Gebrauch von „eigenthümlich" im tadelnden Sinne, mit leisem Anfluge von Spott, ist meiner Erfahrung nach sehr modern. Das Deutsche Wörterbuch enthält ihn noch nicht.

vorzubereiten, wo sie aus eigener Kraft selbst einmal Kinder zu erziehen, oder, wenn es ihre Specialität ist, Schule zu halten berufen sein werden. Das Beste, was das Jahrhundert hervorbringt, soll zunächst in seinen Keimen erst in die jugendliche Brust eingepflanzt werden. Nicht die Früchte schon sind zu genießen, sondern ihr Genuß in reifen Jahren soll möglich gemacht werden. Sehen wir unsere Schulen und Universitäten daraufhin an, so tritt uns nicht dies aber, sondern ein unerfreuliches Treiben entgegen, Kinder und Jünglinge für „Examina" vorzubereiten." (s. o. S. 50)

Dem Verfasser erscheint die Stelle, an der ich „aber" eintreten lasse, so unrichtig gewählt, daß er einen Druckfehler vermuthet! Er verlangt: „Sehen wir aber unsere Schulen."

„Aber" ist von mir hinter „dies" gesetzt worden, weil es damit den gesammten Satz, auf welchen „dies" sich bezieht, zu dem nun folgenden in Gegensatz bringen sollte. Jacob Grimm spricht sich im Deutschen Wörterbuche hierüber so genügend aus, daß ich seine Worte nur zu wiederholen brauche. „Durch ihre unmittelbare Stellung, sagt er, nach dem Worte, worauf das Gewicht liegt, pflegt diese Partikel in der Rede höchst wirksam zu sein." Und weiter: „Und so kann sie jeder einmal in Gang gekommene Vortrag, nach mannigfacher Abstufung allenthalben einfügen, wie denn überhaupt diese Partikel der Rede häufig Ton und Schatten verleiht."

8. „Wollten wir diese Aenderung des Standpunktes beim öffentlichen Unterrichte verkennen, so könnte bei uns eine nationale Majorität sich bilden mit dem Feldgeschrei: lieber die Kinder überhaupt nur Lesen, Schreiben und Rechnen und andere elementare Dinge lehren, als ihnen einen Wust von der Vergangenheit angehörigen Dingen in das Hirn zu pflanzen."

Eine irreführende Trennung der Präposition von ihrem Casus soll bei „von der Vergangenheit angehörigen Dingen" stattfinden.

Mir ist kein Grund bekannt, warum die Präposition dicht vor dem Worte zu stehen hätte, zu dem sie gehört. „Mit zu Boden gesenkten Blicken stand sie da!" „Bei zum Himmel aufdröhnendem Kanonendonner ging der Feind vorwärts." „Er ist ein Mann von über zwei Millionen Einkommen."

9. „Eine kleine Anzahl von für Mathematik vorzüglich begabten Schülern." (s. o. S. 48.)

Hier erblickt der Verfasser wiederum Irreführung, und obendrein Häufung von Präpositionen. Den eben angeführten Beispielen reihe ich noch andere an: „Mit von Thränen beinahe erstickter Stimme begann sie." „Mit über der Brust gekreuzten Armen verneigt er sich."

10. „Es ist seltsam, wie vorsichtig in Betreff des zu Lernenden die jungen Leute, ja die Kinder heute sind. — — Ihr Credo entspringt einem Radicalismus, den sie mir gegenüber offenbar nicht zum ersten Male produciren, sondern bereits von zu Hause mitgebracht haben." (s. o. S. 56.)

Den Schluß des Satzes betrachtet der Verfasser als drittes Beispiel von Irreführung und Häufung.

Wenn Jemand auf die Frage: „Woher kommen Sie?" mit „von zu Hause" antwortet, so kann hierin unmöglich eine Irreführung liegen.

Die vom Verfasser an dieser Stelle geäußerte Besorgniß, die Tagespresse könne sich bei dergleichen auf meine Autorität berufen, ist eine gegenstandslose, da es für so bekannte Dinge überhaupt keiner Autoritäten bedarf. Die „Nationalzeitung" vom 13. Sept. 1888 schreibt: „Das Basler Polizeidepartement ist darum angegangen worden, Nachforschungen darüber walten zu lassen, ob die Mittheilungen der Tagespresse über den Schmuggel von in Deutschland verbotenen Druckschriften auf Thatsachen beruhe." Fände sich das Gesperrte im Erlasse der Behörde selbst, so wäre meinem Recensenten zufolge dem betreffenden Beamten hier „irreführende Trennung der Präposition von ihrem Casus und Häufung derselben" zum Vorwurf zu machen. Ich glaube jedoch, kein Beamter, wenn er wegen der Angelegenheit im Parlamente Mittheilungen zu machen hätte, würde Bedenken tragen, die beiden Präpositionen so nebeneinander zu belassen. Allerdings aber, ob man sich, wenn eine Staatsschrift hohen Stiles abzufassen wäre, dieses Gebrauches nicht vielleicht doch enthalten würde, wäre eine andere Frage.

Es gibt eine doppelte Art, Gedanken in Sprache umzusetzen, die ich in einem Vergleiche die baumeisterliche und die ingenieurmäßige, oder, anders gewandt, die architektonische und die constructive nennen will. Der Dichter, der Geschichtschreiber, der zum Volke redende Fürst, um nur diese drei zu nennen, werden als Architekten nur die edelsten Bestandtheile der Sprache nach wohlbedachten Maßen zusammenfügen; sie werden stets den Eindruck auf den betrachtenden Sinn des Menschen im Auge behalten, und ihr Werk wird mit dem Anspruche dastehen, wie für immer dauernd aufgerichtet zu sein. Der Ingenieur dagegen dient rücksichtslos dem Bedürfnisse des Tages; seine Absicht ist, in concreter Technik zum Zwecke zu kommen; die Rücksicht auf Schönheit und Dauer würde ihm vielleicht sogar als tadelnswerther Ueberfluß erscheinen müssen. So dem, der für den Tag, oder für die Stunde nur, redet oder schreibt. Der Parlamentsredner, der Journalist wird sich wohl hüten, durch hervortretende Rücksichtnahme auf die Schönheit der Sprache den Eindruck seiner Mittheilung abzuschwächen. Sein Zweck ist, kurz, eindringlich und natürlich zu sprechen. Die allerschlichteste Sprache des Tages muß ihm zuweilen Mittel liefern, und je mehr er sich ihr anbequemt, um so fester darf er in manchen Fällen auf Erfolg rechnen.

11. „Oeffentliche Versammlungen mit beliebiger Betheiligung." (s. o. S. 28.)

Der Verfasser fragt, was das sei.

12. „Wir sollen fühlen, daß es in den antiken Seeschlachten ziemlich so zugegangen sei wie heute." (s. o. S. 37.)

Hier möchte der Verfasser zu „ziemlich" ein Fragezeichen setzen. Der Gebrauch dieses Wortes im Sinne von „beinahe" ist bekannt.

13. „Unsere heutigen Historiker, deren besondere Domäne Rom ist, sehen die zeitige Vernichtung dieser Stätte mit gleichgültiger Resignation sich — vollziehen." (s. o. S. 40.)

Der Recensent versteht „zeitig" nicht. Ein gebräuchliches Wort. „Der zeitige Rector."

14. „Es erscheint weder möglich, noch sogar wünschenswerth."

Auch hier nach „sogar" ein Fragezeichen.

Man würde französisch même oder qui plus est sagen. „Sogar" drückt eine Steigerung aus.

15. „Wollen wir endlich einmal aufhören, die antike Welt nur aus ihr selbst zu verstehen, sondern unser heutiges Dasein unbefangen zu ihr in Vergleich bringen." (s. o. S. 36.)

Auch hier ein Fragezeichen.

Allerdings bedarf es für „sondern" eines negativen Vordersatzes, allein es ist erlaubt „wir wollen endlich einmal aufhören" im Sinne etwa von „wir wollen nicht länger fortfahren" im verneinenden Sinne zu fassen.

16. „Die Urrömer mögen so etwas vom Wesen der ersten californischen Ansiedler gehabt haben. Wir lesen von „Clans" und „Cantonen", um die damaligen Verhältnisse zu bezeichnen: Begriffe also, die Schottland und die Schweiz liefern müssen." (s. o. S. 37.)

Der Verfasser hebt „lesen" und „um — zu" hervor, als könne man diese beiden Worte in einen falschen Causalverband bringen. Schon der Umstand, daß „Clans" und „Cantone" zwischen Häkchen gebracht worden sind, deutet an, daß der Nachsatz „um zu — bezeichnen", nur eine Erklärung der beiden Worte enthalte. Ich glaube, daß ein Mißverständniß, was gemeint worden sei, hier nicht eintreten könne.

17. „Deutschland, Griechenland und Italien wurden die Wohnsitze dieser Völker, die in Sprache, Sitte und Denkungsart eng verwandt, gewisse Bedingungen, unter denen sie sich sowohl im Zusammenhange als wiederum aber auch getrennt fühlten, vielleicht mitgebracht hatten." (s. o. S. 30.)

Der oben schon einmal herangezogene Satz. Warum das zur Verstärkung des Gegensatzes eingeschobene „wiederum aber auch" beanstandet werde, weiß ich nicht.

18. „Die Mangelhaftigkeiten, welche auch bei dem Niederschreiben der Hefte und deren Ausarbeitung hervortreten, werden von den Studenten selbst empfunden." (s. o. S. 60.)

„Mangelhaftigkeiten" und „Hefte" werden angestrichen.

Mangelhaftigkeit (im Plural gebraucht, wenn Mangelhaftigkeit nach verschiedenen Richtungen gemeint ist) wird besonders angewandt,

wenn es sich um den Stil handelt. „Das Heft" bezeichnet auf Universitäten die Niederschrift, welche der Studirende nach einer Vorlesung macht. „Die Hefte" beziehen sich auf Niederschriften nach verschiedenen Vorlesungen. Auf den Gymnasien sind „die Hefte" die Schreibbücher der Schüler.

19. „Die Zeit des classischen Französisch scheint für den Franzosen vorüber und für uns wenig Gewinn dabei, es sich anzueignen." (s. o. S. 33.)

„Sich aneignen" ist hier als geschlossener Begriff zu fassen. Man würde im gleichen Sinne sagen, „Fremdes Gut sich anzueignen ist uns verboten".

20. „Was nöthigt uns, sich dessen zu erinnern."

Auch hier werden „uns" und „sich" angestrichen.

Dies Beispiel zeigt noch deutlicher, in welchem Sinne ich „uns" in Nr. 19 gebrauche. „Sich im Unglück gegen Freunde aussprechen zu dürfen, ist ein großer Trost für uns."

21. „Ohne Zweifel wußten Aristoteles und Plato Vieles nicht, was jeder Student heute lernen kann; diese ihre Unbekanntschaft mit dem heutigen Lehrstoffe aber hinderte nicht, daß ihre Schriften heute auf die leiseste Gedankennüance hin nicht sorgfältig von Neuem geprüft würden." (s. o. S. 53.)

Und 22. „Bei manchem unter meinen Zuhörern habe ich die seltsame Unfähigkeit wahrgenommen, das Wichtige vom Nebensächlichen nicht unterscheiden zu können." (s. o. S. 61.)

Der Verfasser streicht in beiden Sätzen die doppelte Negation an.

Sollten wir, wenn in einem der Briefe Goethe's von Dingen die Rede ist, „von denen Niemand nichts weiß", oder wenn Schlegel als Uebersetzer Shakspeare's schreibt (Was ihr wollt III, 1) „auch wird nie keine darüber herrschen", in Zweifel gerathen, was sie sagen wollen? Es ist im Deutschen erlaubt, ja geboten, die Negation zu wiederholen. Wenn Jemand bei dem Satze, „Meine Augen leiden an der Unfähigkeit, gewisse Farben nicht unterscheiden zu können", das „nicht" fortließe, so würde das auffallen. Die Verdoppelung der Negation erfolgt nach dem Gefühle des Sprechenden. Schwanken

darüber, ob das Gesagte verneinend oder bejahend aufzufassen sei, könnte zuweilen möglich sein, in meinen vom Verfasser angeführten Sätzen aber nicht. Sollen zwei Negationen bejahenden Sinn ergeben, so ist diese Absicht durch besonders sichtbare Wortstellung ausdrücklich anzudeuten.

Die „Blüthenlese" ist hiermit erschöpft.

Sei auch mir ein Wort der Kritik gestattet. Mein Recensent spricht sich in seinem Artikel mit einer gegen den Schluß hin sogar ziemlich stark hervortretenden Schneidigkeit aus; seine eigentliche Meinung aber tritt keineswegs ebenso scharf hervor. Was „Ungebundenheit" und „an Gesetzlosigkeit streifende Freiheit" ꝛc. sei, wird weder erklärt, noch aus der Blüthenlese klar. Verstehe ich ihn recht, so meint er, Jeder, der Deutsch schreibe, auch der gute Schriftsteller, werde durch eine der Deutschen Sprache innewohnende Mangelhaftigkeit genöthigt, regellos zu schreiben; es liege nicht in seiner Macht, mehr oder weniger exact zu schreiben, sondern es walte ein gewisser Zufall. Ich bitte um Entschuldigung, wenn ich irre: es ist mir nicht möglich gewesen, dem Aufsatze des Herrn etwas Anderes zu entnehmen, dem ich nur deshalb besondere Aufmerksamkeit gewidmet habe, weil er in Ton und Fassung den Eindruck macht, als spreche hier möglicher Weise unus pro multis.

Sollen gegen eine Sprache, sei es nun die Deutsche oder eine andere, Bedenken erhoben werden, welche ihre Tüchtigkeit zu literarischen Zwecken betreffen, so kann es sich nur um Begründung des einzigen wirklichen Vorwurfs handeln: ihre Unbrauchbarkeit, der höchsten Gedankenarbeit des Volkes zu dienen. Würde sich Jemand entschließen müssen, statt seiner Muttersprache eine andere zu wählen, welche seine Gedanken besser und genauer zum Ausdruck brächte, so läge darin ein ernster Grund, ihre Brauchbarkeit überhaupt zu bezweifeln. Was in einer Sprache mangelhaft sei, müßte bei dieser Probe hervortreten, alles aber auch was einer Sprache zum Lobe nachgesagt werden könnte, sich auf die exacte und schöne Erfüllung dieser hohen Aufgabe beziehen. Wie nun ist mein Recensent zu Werke gegangen, um Stellen meines Aufsatzes ausfindig zu

machen, welche jene von ihm behaupteten Mängel der Deutschen Sprache beweisen? Nirgends bei all den zweiundzwanzig Fällen hat er die Sprache als Ausdruck feinerer Gedankenunterschiede im Auge. Nirgends fragt er, ob das, was ihm bei meiner Diction auffallend ist, nicht dem Bestreben entsprungen sein könnte, Gedanken mit besonderer Schärfe auszudrücken.

II. Das heutige Deutsch.

Die Deutsche Sprache ist eine lebende und ist unsere Muttersprache. (Die lateinische ist weder das Eine noch das Andere.) Dies sind die Gesichtspunkte, von denen aus, wenn es sich um Schule handelt, sie zu betrachten ist. Seine Muttersprache empfängt der Mensch als Gabe der Natur und gebraucht sie nach Gutdünken; eine todte Sprache lernt er, prägt sie sich ins Gedächtniß und gebraucht sie nach Maßgabe gelehrter Regeln.

Die Deutsche Sprache, die wir sprechen und schreiben, beginnt in Luther's Bibelübersetzung. Die Beschäftigung mit der Sprache früherer Jahrhunderte gewährt denen, die in ihr zu Hause sind, geistigen Genuß und Förderung; für die Ausbildung unseres modernen Stilgefühls ist sie weniger werthvoll als Latein und Griechisch.

Um zu ermessen, was Luther in seinem Bibelwerke leistete, braucht man nur die in seinen früheren Schriften und Briefen vorkommenden Verse mit der späteren definitiven Uebersetzung zu vergleichen.

Luther's Bibel ist den Deutschen ins Blut gedrungen. Unendliche Arten, zu sprechen und zu schreiben, sind immer neben ihr lebendig gewesen, sie aber hat sie alle überlebt, und ihre Ausdrucksweise ist selbst in den katholischen Theilen Deutschlands an die Stelle der da herrschenden Dialekte und Sprachmanieren getreten.

Luthers Bibel auch war es, die nach den Zeiten des dreißigjährigen Krieges eine Sprache lebendig hielt, in der die norddeutschen Länder sich verständigten, und die verhinderte, daß das den eigentlichen Sitz des Protestantismus beherrschende Platt sich zu einer Schriftsprache erhob, die eigenen Bestand gewonnen und die Trennung Deutschlands vielleicht unheilbar gemacht hätte. Luther war Theo-

loge und Staatsmann. Er fühlte bei den öffentlichen Angelegenheiten heraus, wie das Publicum sie auffasse und welche Entscheidung zu geben sei. Was man von ihm begehrte und von ihm fürchtete und von ihm empfing, war das unbarmherzige Tageslicht, mit dem er in die menschlichen Geheimnisse hineinleuchtete, und zugleich ein sicheres Recept, auf den Weg der Gesundheit zu kommen. Diese Kraft und Tageshelle strahlt uns aus seiner Sprache entgegen. Hutten war gewiß ein gebildeter, ja gelehrter Adeliger; man vergleiche sein Deutsch mit dem Luther's: wie behindert und ungelenk Hutten geschrieben zu haben scheint, wie langwierig und planlos seine Satzbildung ist im Vergleich zu Luther's durchgearbeitetem Aufbau der Sätze und Gedanken.

Von Luther gehen wir nun gleich zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts über, denn was dazwischen liegt, ist uns für die heutige Sprache entbehrlich. Sogar Klopstock trägt nichts Fruchtbares mehr in sich, wenn wir das Bedürfniß des neuesten Tages in Betracht ziehen. Gellert, bei dem Goethe lernte, und Wieland, auf dessen Sprache Goethe die des achtzehnten Jahrhunderts zurückführt, enthalten für heute nichts. Die Schriften und die Person erscheinen uns als abgethan. Der Oberon, dem Goethe in berühmten Worten Unsterblichkeit verhieß, hat heute etwas von einer geschickten Uebersetzung aus dem Französischen, etwa des Gresset, und ich zweifle, ob man mit der öffentlichen Lectüre der besten Stellen des Gedichtes Zuhörer festhalten würde.

Lessing, Winckelmann, Herder und Goethe haben nach Luther unsere heutige Prosa geschaffen.

Winckelmann kommt für den Schüler nicht in Betracht, aber der Lehrer muß ihn kennen. Winckelmann's Briefe zeigen die moderne Art, sich individuell der Stimmung des Momentes hinzugeben, seine Existenz aber ist zu complicirt, um von jungen Leuten gleich begriffen zu werden. Es bedarf eigener Erfahrung dafür. Die Prosa seiner Kunstgeschichte zeigt den Versuch architektonischen Aufbaues der Sprache zu dauernden Massen. Die italienische, neben den classischen, hatte ihn auf den Unterschied hingewiesen. Winckelmann glaubte anfangs die seines neuen Vaterlandes ziemlich

inne zu haben: in Rom bei längerem Aufenthalte erst merkte er, wie schwierig es sei, ein für Bücher geeignetes Italienisch zu gewinnen. Er spricht sich darüber in seinen Briefen aus. Als er sich entschloß, in Deutscher Sprache antike Statuen zu beschreiben und ihm das schwer fiel, formte er sich ein neues brauchbares Deutsch für seine Zwecke, das keine Nachahmung bei uns gefunden hat. Winckelmann ist auch deshalb so wichtig, weil er Lessing, Herder und Goethe den Stoff zu Schriften lieferte, die innerhalb unserer Literatur zu dem gehören, was an erster Stelle steht und die für den Unterricht von besonderem Werthe sind.

Lessing's Deutsch war von anderer Herkunft als das Winckelmanns; sie haben gemeinsam, daß die Lectüre der classischen Lateiner ihnen beiden jenen Lakonismus verlieh, der, meiner Erfahrung nach, überhaupt nur von dieser Seite her zu gewinnen ist. Lessing lernte in Leipzig die sächsische aber etwas altmodische Eleganz des damals besten Deutsch kennen, dann jedoch wurden die geistreichen Berliner Freunde, zuletzt aber die in ihrem Auftreten kurz angebundenen Officiere der Friedericianischen Armee sein Umgang. Dazu trat das Französische, das in dem von der französischen Colonie ziemlich beherrschten Berlin für ihn zur zweiten Muttersprache ward. Ohne Voltaire, ohne Pascal's Lettres provinciales ist auch Lessing's wissenschaftliche Prosa nicht voll zu würdigen. Lessing schreibt so, daß kein Wort fehlen dürfte ohne eine empfindliche Lücke zu hinterlassen. Nicht einmal an einer anderen Stelle dürfte es stehen. Er muß an seinen Sachen mit unermüdlichem Fleiße gesessen haben. Dennoch klingt seine Prosa wie seine Verse etwas veraltet. Sie entsprechen nicht mehr dem, was unser Auge, auch nicht dem, was unsere Zunge verlangt.

In geringerem Maße ist dies bei Herder der Fall, und trotzdem liest sich seine Prosa weniger leicht als die Lessing's. Bei Lessing läßt uns der Verstand nie im Stich, bei Herder dagegen durchdringt überquellendes Gefühl die Sätze oft stärker als wir heute ertragen. Dazu kommt, daß wir, Herder's fast entwöhnt, heute erst zu ihm zurückkehren. Ueber Herder ist letzter Zeit so viel gesagt worden, daß ich nur Bekanntes wiederhole, wenn ich auf die

Quellen seines Stiles hinweise. Die lebendige Sprache des Predigers, der durch keine Einrede unterbrochene Redefluß formten ihn. Winckelmann schreibt wie Jemand, der zu sich selber spricht; Lessing wie ein Disputant, der jeden Augenblick auf einen Einwurf gefaßt ist; Herder strömt seine Gedanken aus im Vertrauen darauf, jeden Widerspruch mit fortzuschwemmen. Zugleich aber hat er auch das zum Unterschiede von Lessing wie Winckelmann, daß er nicht von einem angeborenen Dialekte ausging, sondern mit einer farblosen Bücherssprache sich behelfen mußte, die er freilich völlig beherrschte und in die er seine Leidenschaft hineingoß. Herder's Sprache hat etwas Wogendes, Ueppiges, Musikalisches. Wenige haben so viel Einfluß auf Goethe gehabt als er. Goethe zugleich wieder auf ihn. Goethe hat in das übermächtig Verfließende der Herderschen Prosa öfter vielleicht als wir wissen eine gewisse Structur gebracht und den inneren Knochenbau der Gedanken außen mehr hervorzutreten genöthigt. Herder ist bei Weitem originaler als Winckelmann und Lessing, was die Sprache als Stoff betrachtet anlangt. Er ist reicher als sie. In Nichts ist er veraltet, aber seine Stimmung mit der unseren zuweilen nicht im Einklange.

Goethe ist der, auf den unsere heutige Sprache im weitesten Umfange zurückgeht. Die seinige hat in Allem Nahrung gefunden, was aus allen Ländern und Epochen um ihn her lebendig war. Wir verfolgen den Eindruck lebhaften Gespräches mit Leuten jeder Art durch sein Leben hindurch und ebenso den Wechsel des Aufenthaltes in Jugend und Alter. Englisch, Französisch, Italienisch waren von Einfluß auf ihn, Griechisch eignete er sich an, Latein war ihm geläufig, die Deutschen Mundarten nahm er in sich auf: Nichts, das nicht Spuren hinterlassen hätte und zugleich nicht doch der Uebermacht des eigensten Wesens Goethe's unterlegen wäre. Dante, dem nur Lateinisch, Provençalisch und Französisch zu Gebote standen, wandelt wie ein monotoner Fußgänger neben ihm, Shakespeare, der Französisch und vielleicht Italienisch kannte, übertrifft ihn im Reichthume seiner Bilder bei Weitem, dichtete und schrieb aber doch nur in einer Richtung und prägt seiner Sprache den Stempel gerade seines Wesens oft zu scharf auf. Klingt Voltaire's

Diction unserem Ohre als im gleichmäßigen Flusse ihrer unanfechtbaren Correctheit bei zu gleichmäßigem Tonfalle sich fortbewegend, so hat Goethe dagegen die Macht besessen, Deutsch in unendlichen Abstufungen zu schreiben, und doch wieder so, daß man gleich herausfühlt, er sei es gewesen, der die Feder führte. Und so ist es gekommen, daß, von Winckelmann zu schweigen, Lessing und Herder heute keine Schüler mehr haben, während die, welche Deutsch schreiben wollen, so viel auch zwischen Goethe und unseren Tagen von Nachfolgenden geschrieben worden ist, auf Goethe zurückgehen und ihn als Muster anerkennen. Goethe's letzte Aeußerungen sind, wenn auch die Umständlichkeit des Achtzigjährigen sich nicht verleugnet, den Satzaccenten nach so geschrieben, wie die Besten heute schreiben möchten.

Unsere Literatur ist voll von Schülern Goethe's, was die Schreibart anlangt, nicht aber sind sie alle, um ein Bild zu brauchen, zu gleicher Zeit in den ungeheuren Palast eingetreten, mit dem man Goethe vergleichen könnte, ein Palast, der, um bei dem Bilde zu bleiben, mit den Jahrzehnten durch Anbauten immer weitere und umfassendere Gestalt annahm. Goethe's Sprache hat in den Epochen seines Lebens sehr verschieden gelautet und geklungen. Einer von denen, die ihn in seinen Anfängen zum Muster nahmen, war der Maler Müller, der seine Diction zu wunderbar malerischer Kraft steigerte. Diese erste Sprache Goethe's, wie er sie vor dem Fortgange nach Weimar schrieb, hat eine gewisse, quellende, leidenschaftliche Fülle, auf die Pindar Einfluß hatte. Mit denselben Farben, noch reiner und voller den lyrischen Schwung der Griechen in sich aufnehmend, hat Hölderlin geschildert. Einiges von seinen Sachen, besonders die Prosa seines Romans Hyperion, ist von entzückender Schönheit der Melodie. Mit ähnlicher Palette malt Heinse, dessen Romancapitel, die der Deutsche Merkur brachte, an die Malerei Tizian's erinnern.*) Man vergleiche Platen, einen

*) In Welker's Leben Zoega's sind einige Jugendbriefe Zoega's mitgetheilt. Hier tritt uns ein als Schriftsteller unbedeutender junger Mensch entgegen, den wir unter dem Einflusse der jugendlichen Goethe'schen Diction stehen sehen. Später verliert sich das ganz bei ihm. Jacobi's Woldemar

der letzten Schüler Goethe's, der sich den Duft der persischen Poesie und die reine Linienführung der Griechen aneignen wollte, mit Hölderlin: wie wenig er gegen diesen vermag.

Goethe hat in der Mitte seiner Laufbahn zwei große Schüler gehabt, die die früheren und späteren überboten: Schiller und August Wilhelm Schlegel.

Ohne Schiller hätte Goethe den ganzen Schatz seiner Erfahrungen, die Schriftstellerei anlangend, niemals so zusammengefaßt, wie er es zu Schiller's und seinem eigenen Vortheil that. Schiller's Anfänge hingen zum Theil mit Goethe's Anfängen zusammen; aus sich selber hatte er das glänzende rhetorische Element, das Goethe und Lessing fehlte, und das bei Herder anders geartet war; denn Herder blieb immer der Theologe, auch wo er Geschichtsschreiber ist, Schiller stets politischer Historiker, auch wo er Philosoph ist. Vieles in ihrer Natur aber glich sich doch, und darin auch wohl lag die Ursache, daß Herder und er sich abstießen. Schiller hatte viel mehr die Gabe, scharf zu lernen, als, wie Goethe, sanft in sich aufzunehmen. Was Schiller Shakespeare verdankte, vermittelte ihm Goethe mehr, als daß es direct aus der Quelle geschöpft worden wäre. Schiller's Deutsch hat deshalb das, was ich, oft darin mißverstanden, das Farblose nenne. Sein Deutsch ist ihm das reinste, sicherste Werkzeug, drängt sich nirgends aber durch Besonderheit des sprachlichen Stoffes hervor. Auch entwickelt er sich nicht, wie das Goethe's bis zuletzt that, sondern bleibt, auf einer gewissen Stufe der Vollkommenheit angekommen, von gleichmäßiger Klarheit. Man lese einige Stücke des Bandes durch, in dem Schiller's kleinere Aufsätze zusammenstehen: immer dieselbe volle, großartige Instrumentation; man nehme dagegen die zusammengedruckten Recensionen aus Goethe's Feder vor: wie jedes Stück da als unter besonderen Umständen geschrieben uns anmuthet. Das gleiche Verhältniß waltet in den Briefen, die Beide wechseln.

läßt uns eine krankhafte Nachahmung Werther's erkennen, die heute dadurch besonders fatal wirkt, daß wir die Absicht sehen, den Anschein des Zusammenhanges zu vermeiden. Das gleichzeitige Publicum bemerkt solche Nachahmungen des Stiles fast niemals.

Schiller's Nachahmer sind dann in das Allzuflüssige, Ueberschwängliche, fast Inhaltslose verfallen, während die Goethe's ins Trockene, Gezackte, Geistreiche sich hineinarbeiten. Körner, Vater und Sohn, suchten mit Schiller's sprachlichen Elementen zu wirken. Heute bildet sich Niemand mehr nach ihm. Die Kraft der Sprache Schiller's liegt viel mehr im Rhythmus seiner Sätze als in der Wahl der Worte, und Alles läßt sich nachthun und nachahmen, nur Kraft und Klarheit nicht. Die muß man mitbringen, und wer sie nach Mustern sich anzueignen sucht, verliert sich in leerer Pracht und Bombast. Bombast ist uns heute gefährlich. Die neueste Schule der voll ausgießenden Begeisterung bringt ihre Diction mit der Schiller's gern in Verbindung. Bei Schiller aber bilden die Gewänder und Vorhänge deshalb prächtige große Falten, weil der Sturm wirklich hineinbläst, während heute sehr viel Tapezierarbeit thätig ist, dieses künstlich arrangirte heroische Faltenwerk herbeizuschaffen, das kein frischer Luftzug hervorgebracht hat, der es zerstören würde.

Schlegel hat auf die Deutsche Sprache so großen Einfluß gehabt und übt ihn noch aus, weil er für Shakespeare's Verse die Sprache schuf, die ihnen entspricht. Man muß die früheren Versuche hier wohl in Betracht ziehen: wie wenig Bürger, Voß, Schiller und selbst Goethe hier geleistet haben! Nur Herder zeigte sich als Jemand, der als Uebersetzer mehr vermocht hätte als sie, aber er beschränkte sich auf wenig Proben. Schlegel dagegen machte sich Goethe's geläuterte Sprache, die dessen Tasso ihm darbot, zu Nutze und schnitt dem großen Britten aus Deutschem Stoffe eine Gewandung zu, die ihm wie angegossen saß. A. W. von Schlegel wird heute unterschätzt. Unsere moderne Art, Geschwätz der Mitlebenden manchmal zur Grundlage der historischen Anschauung zu machen, hat uns dahin geführt, zu übersehen, was er für die Sprache that. Während sein Bruder Friedrich ein durch öffentliche Vorträge etwas flüssig gemachtes Gelehrtendeutsch schrieb, wie es classische Studien damals verliehen, hatte August Wilhelm im Umgange mit Frau von Staël und deren Kreise, die ihn widerwillig gelten lassen mußten, eine freie, reingehaltene Sprache ge-

wonnen, die seinen Werken Bestand und Würdigung erhalten wird. Eine bessere Schule als Frau von Staël, Benjamin Constant und Sismondi damals in geistigen Dingen boten, war nicht denkbar. Und nun, nachdem er das durchgemacht, sog Schlegel sich an Goethe fest und brachte die unübertrefflichen Uebertragungen Hamlet's, Julius Cäsar's, Othello's und der anderen vornehmsten Stücke Shakespeare's zu Stande, die wie Deutsche Originaldichtungen eingriffen, und gegen die Tieck's und der Seinigen sich später anschließenden weiteren Verdeutschungen nicht aufkommen. Wie viel usurpirten Ruhm hat Tieck seiner Zeit sich zusammengearbeitet! Wie trat A. W. Schlegel gegen ihn einst zurück! Wie völlig aber ist Tieck heute abgethan. Er versinkt in die Stellung eines geschickten Schriftstellers, der auf Kosten seiner Freunde emporkam und als geriebener Vorleser den Glauben erweckte, den Virtuosen so leicht erregen, als ob er so oder so an der Entstehung der Dinge betheiligt gewesen sei, die er ergreifend vortrug. Für die Deutsche Sprache ist Tieck fast ohne Frucht geblieben.

Es ist nicht leicht, aus der Masse der von der chronologisch-katalogisch verfahrenden Literaturgeschichte aufgezählten Autoren diejenigen loszulösen, deren Arbeit für die Fortentwicklung der Deutschen Sprache wirklich von Belang gewesen ist. Mancher Name, der inmitten umfangreicher Werke thront, war ohne Klang und Widerhall. Nehmen wir die Mitarbeiter an den Horen, die „ersten Schriftsteller", an die Schiller mit „unbegrenzter Hochachtung" sich wegen der Mitarbeiterschaft wandte: was sie heute gelten. Selbst Wilhelm von Humboldt's Prosa klingt heute etwas tonlos und seine Poesie nicht als von dem Leben beseelt, das den Uebersetzungen Voßens (auch denen, die er nach der des Homer machte) doch niemals fehlte. Voß hatte dem griechischen Hexameter vollen Eingang in die Deutsche Sprache geschaffen, nachdem Klopstock sich vergebens abgemüht. Goethe aber erst, nachdem er in Hermann und Dorothea, Alexis und Dora und den römischen Elegien den Hexameter gebraucht, hat ihm das Deutsche Bürgerrecht erworben, das Voßens Luise allein nicht zu verdanken gewesen wäre. Was Goethe und Schiller darin geleistet hatten, ist von keinem der Späteren über-

troffen worden; die griechischen Maaße sind lebendig geblieben und vom Genius der Sprache als unser Eigenthum angenommen worden. Ohne Voß, Schiller und Goethe würde Niemand heute antike Verse noch nachbilden. Diese Aufnahme und Nachahmung der Alten, auch in der Prosa, hat zu Anfang unseres Jahrhunderts die Nachahmung der Franzosen so völlig ersetzt, daß man deren Spuren heute als original Deutsch anzuerkennen geneigt ist, nur weil man von den wahren Urhebern nichts mehr weiß. Und so hat man in den späteren, unserer Zeit näher liegenden Jahrzehnten Alexander von Humboldt's glänzende Prosa kaum auf ihren Ursprung verfolgt, die dieser sich doch auf demselben Wege wie A. W. v. Schlegel die seinige erwarb. Den Franzosen lernte Humboldt die Kunst ab, wohlgebaute Perioden aufzuführen und mit brillanten Adjectiven zu wirken. Er verdankt ihnen den rhetorischen Glanz, den auch sein Bruder gern besessen hätte, der sich an Schiller hielt. Der letzte dieser Schule war, was die Prosa anlangt, Varnhagen. Heute zählt sie keine Vertreter mehr.

Ein Element, das Goethe und Schiller sprachlich gleichgültig blieb, war das Deutsch der ältesten Jahrhunderte. Ins dreizehnte Jahrhundert gingen sie nicht zurück. Tieck führte das „Altdeutsch" zuerst ein, und daher die Verehrung der früheren Germanisten für ihn. Goethe hat seiner Zeit wohl die Nibelungen gelesen und sehr hoch geschätzt, ihrer Sprache aber keinen Einfluß auf die seinige gegönnt, ebenso wenig A. W. Schlegel. In den Romantikern der zweiten Generation dagegen waren gegen die Schlegel, die nach Schiller's Tode die Deutsche Sprache, der Eine schöpferisch, der Andere als Kritiker, commandirten, eine Reihe bedeutender Talente aufgestanden, die nur Deutsch sein wollten und sich auf Goethe's Götz und Faust beriefen. Goethe's natürliches Wohlwollen bestand die Probe, als Haupt dieser vaterländischen Schule zu fungiren, nur mit Mühe. Arnim, Brentano, die Grimm's, Kleist, Uhland und später Rückert fanden bei aller Verehrung für ihn die volle Förderung seinerseits nicht, die Schiller einst Schülern und Nachahmern zu Theil werden ließ. Zeitverhältnisse trugen an dieser ablehnenden Haltung mit die Schuld, traten aber doch nur hinzu, um sie zu verschärfen.

Auf den Stil dieser Jüngeren wirkten Elemente ein, die Goethe ja schon viel früher durch Herder zugeführt worden waren, aber denen er sich nicht untergeordnet hatte wie sie. Die ungeheuere Weite des Horizontes ließ bei Goethe das Einzelne stets zurücktreten. Goethe hatte das Gefühl, als ob die Verehrer früherer Zeiten das Deutsche Volk zwingen wollten, den Schritt gleichsam in sie zurückzulenken. Die Stilanalyse der Romantiker gewinnt heute größere Bedeutung, weil die allgemeine Aufmerksamkeit sich ihnen wieder zuwendet, und dabei hervortritt, auf welchen Wegen jeder einzeln zu den Nüancen seiner Schreibweise gelangte. Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß sie ihr Wesen mehr aus der Literatur entwickelten und in das Volk hineinzutragen bestrebt waren, als daß es, wie bei den Leuten des Sturmes und Dranges einstmals, allgemeinen, das Volk durchziehenden Strömungen entquollen und so auch vom Volke wieder aufgenommen worden wäre. Die ganze Richtung verlor sich in die Gelehrsamkeit. Daher die lebendige Kraft, mit der Goethe's 1808 zum ersten Male durchdringender Faust aus den Werken der Romantik herausragt. Goethe beherrschte durch den Westöstlichen Divan endlich auch die letzten, wieder anders gearteten Romantiker.

Eine entscheidende Ueberwindung des Goetheschen Einflusses trat erst nach seinem Tode ein, als die Blicke des Volkes Dichtung und dichterische Weltanschauung unter anderm Lichte ansahen und Politik und pragmatische Geschichtsforschung und Philologie die herrschenden Elemente wurden.

Aber auch die Prosa, die nach Goethe's Tode aufkam, ist der heutigen Generation schon wieder fremd geworden. Bis dahin waren die vaterländischen Interessen bei uns schriftlich verhandelt worden. Oeffentliche Vorträge hielten nur die Professoren. Zu Versammlungen oder in Versammlungen sprechen zu können, gehörte nicht zu den Eigenschaften eines Deutschen Mannes. In den süddeutschen Ländern traten zuerst Verfassungen ein, die etwas wie „Reden" möglich machten, und der Einfluß dieser neuen Art, Gedanken Ausdruck zu geben, stammt von daher. Gervinus' Literaturgeschichte war das erste in dieser neuen Diction gegebene, durch-

schlagende Buch. Es klingt wie die Niederschrift eines an die Nation gehenden mündlichen Berichtes. Es war etwas Neues. Ein Stil, der keiner ästhetischen Forderung gerecht werden will: nur verständlich und deutlich zu sein, ist Gervinus' Wunsch. Der Anklang sowohl als die Antipathie, denen das Buch begegnete, erklären sich hieraus. Nehmen wir als Gegensatz zu diesem nach Norddeutschland verpflanzten Süddeutschen den Stil Dahlmann's, der, aus Kiel nach Göttingen kommend, immerhin mehr nach der Mitte Deutschlands heraufrückte. Auch hier „der Bericht" als maaßgebend. Auch Dahlmann schreibt für das Ohr und nicht für das Auge. In seiner Englischen Geschichte, und in seiner Französischen Revolution gar, fühlt man den Einfluß fremder Muster, besonders in der letzteren, wo das Glanzvolle der gleichzeitigen französischen Schreibart durchleuchtet.

Indem ich diese Beiden nenne, sage ich zugleich, daß von jetzt ab den Zeitungen — nicht wie früher nur den Zeitschriften — die Fortbildung des Niederschlages des lebendigen Wortes zufiel und daß das Jahr 1848 diese Mission bestätigte. Lamartine's Geschichte der Girondisten war wohl das letzte französische Werk, das auf unseren historischen Stil Einfluß hatte, nun trat Macaulay's englische Geschichte ein: eine unaufhörliche Folge von einfachen Sätzen, Vordersatz und Nachsatz als maaßgebende Structur. Ehe dieser Reporterstil völlig an Stelle der gewundenen, fließenden französischen Art trat, bedurfte es Zeit; heute ist sein Sieg vollendet. Von französischer Schreibweise haben wir kaum noch Etwas an uns, in englisch-amerikanischer ist uns dagegen ein so bedeutender Zuwachs gekommen, daß wir heute, noch unter dem Einflusse dieser Manier, den Umfang kaum ermessen, in dem wir ihr unterthänig geworden sind.

Daneben nun aber als Zeichen unserer dichterischen Diction, die umfassende Herrschaft Shakespeare's, getragen vom politischen Inhalte seiner Stücke und ebenfalls heute noch nicht zu ermessen, weil wir noch mitten in ihr drinstecken. Gervinus' Buch über ihn machte die Begeisterung für den großen Engländer, die bis dahin (bei beschränkterem Bedarfe an Exemplaren der Schlegel'schen Ueber-

setzung) mehr von einer Gemeinde ausging, zur Sache der Nation. Goethe und Schiller wurden von ihm zurückgedrängt; Kleist hatte er überhaupt nie aufkommen lassen. Die Sehnsucht nach Freiheit und politischer Energie machte seine Werke wie zu einer Bibel der aufstrebenden, nach Thaten begierigen Jugend. Umfangreichere Aufführung der Werke Shakespeare's gehörte 1848 zu den Forderungen des Volkes. Shakespeare herrscht heute unumschränkter als je Goethe bei uns gethan. Er liefert unserem erwachenden Drama die Worte, die Form der Bilder, ja die Gedanken. Er hat es dahin gebracht, daß Goethe uns als zu ruhig, Schiller uns überladen erscheint: seiner Manier bequemt sich bei uns die Welt willig an und es scheint noch kein Ende der Herrschaft bevorzustehen. Wer auch wollte behaupten, daß Shakespeare's Reichthum veralten könne oder zu erschöpfen sei? Er scheint Alles zu umfassen, was von anderen Dichtern, allesammt oder ein einziger genommen den man ihm gegenüberstellte, hervorgebracht worden war, oder, die Sache als Möglichkeit in die Zukunft versetzt, hervorzubringen wäre. Und dabei ziehe man in Betracht, wie viel Papier in jedem neuen Jahre mit Uebertragungen oder Originaldrucken seiner Werke bedeckt über die ganze Welt hin in Umlauf gesetzt wird und vergleiche damit die Beträge früherer Jahre und Jahrzehnte.

Es ließe sich eine schöne Liste von Büchern höheren Ranges anfertigen, die, zwischen 1850 und heute erschienen, Analysen ihres Stiles forderten. Die neuen Elemente der öffentlichen Beredsamkeit und der Zeitungen würden bei vielen hervortreten, bei anderen aber, deren Autoren in den Zeiten vor 1848 den entscheidenden Lebensstempel erhielten, würde das Fehlen dieses Einflusses ebenso sichtbar ein Zeichen ihrer Entstehung sein. Bei Ranke's, neuesten Tages so sehr sich verbreitenden Büchern ist ersichtlich, daß er sich seinen lebensvollen Stil einsam in den Archiven bildete und ihn niemals in der Folge veränderte. Die Monotonie seines einfachen, scharf geschnittenen Satzbaues zeigt sich recht als Product dieser stillen Art zu arbeiten. Jacob Grimm's Prosa, die sich von dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts bis zum siebenten erstreckt, weist dasselbe schweigende Wachsthum auf. Das Charakteristische

der allerneuesten Entwicklung dagegen ist, daß das gesprochene Wort schließlich der zumeist maaßgebende Factor geworden ist.

Eine wichtige Einwirkung auf unsere Sprache war von den Dialekten ausgegangen, die seit den funfziger Jahren mächtig zu werden begannen. Luther hatte sie einst zurückgedrängt. Die Schweizerdialekte sogar wären endlich verstummt, hätte Usteri den seinigen nicht aufrecht erhalten. Auf Goethe hatte die Schweizerische Volkssprache Eindruck gemacht und Spuren bei ihm hinterlassen. Jeremias Gotthelf's Bernerisch zuerst gewann Macht innerhalb des großen Publicums. Der, der dem Dialekt überhaupt in Deutschland höhere Sprache und Gedanken verlieh, war Hebel gewesen. Dann kam Auerbach mit seinen Schwäbischen Geschichten, dann erst Gotthelf's Bernerisch, dann Klaus Groth's Platt, dann Reuter. Heute herrschen all diese dialektischen Elemente in den verschiedensten Abstufungen. Das allgemeine Deutsch, das als ein Resultat der gesammten neuesten Bewegung sich zu bilden begonnen hat, verdankt ihnen neben Freiheiten des Satzbaues eine Fülle familiärer Wendungen, deren Ursprung zum Theil schon verwischt ist. Entstanden ist die heutige Sprache aus dem Ineinanderfließen Nord- und Süddeutschlands seit dem Jahre 1870. Persönlicher Verkehr in ungeheurer Zunahme, Zeitungen und öffentliche Reden haben ein Deutsch geschaffen, wie es nie zuvor sich bilden konnte. Eisenbahnen und Telegraphen ersetzen, was früher eine gemeinsame Hauptstadt allein bieten konnte und die Reichshauptstadt heute zu gewähren beginnt. Immer aber wird Berlin der Sprache doch nur einen letzten Schliff geben, nachdem der Einzelne, bevor er ihn erlangt, die ihm persönlichst eigenthümliche Ausdrucksweise aus Quellen geschöpft hat, deren verschiedener Lauf unendliche Wendungen hat und stets haben wird. Jeder wird da besondere Wege gehen. Man vergleiche in den Sitzungsberichten des Reichstages die Reden der verschiedenen Mitglieder: welch tiefgehende Unterschiede den Wortschatz wie den Satzbau betreffend da hervortreten und während in den Aeußerungen der Beamten mehr ein allgemeines Deutsch sich zeigt, das von Jedem sofort begriffen wird, ohne individuelle Färbung zu zeigen. Hier tritt die ausgleichende Wirkung des öffentlichen Dienstes

ein, die Viele noch von sich fernhalten. Ich habe bis zum zehnten Lebensjahre Göttingisches Platt gesprochen, mich dann, mit meinen Eltern nach Cassel versetzt, in den Dialekt, in dem die Kinder da auf der Straße verhandeln, völlig eingelebt. Zwölfjährig kam ich nach Berlin und nahm das echte Berlinische an, stand zugleich aber stets unter dem Einflusse des reinen Hessisch, das meine Mutter bis zu ihrem Ende sprach, sowie vielfachen Aufenthaltes in Süddeutschland. Zu diesen Grundelementen trat die Lectüre der Deutschen Literatur in weitem Umfange. Ich kenne den Lebenslauf des meines Herrn Recensenten nicht; auch dieser wird seine besonderen Wendungen gehabt und ihn zu den sprachlichen Anschauungen geleitet haben, welche seine Blüthenlese verräth. Er seinerseits scheint zu der Ueberzeugung gelangt zu sein, daß es unmöglich sei, etwas zu schaffen, was als einheitliches, maaßgebendes Element ein in den Schulen lehrbares Deutsch genannt werden könne.

Was ihn zumeist aber zu dieser Anschauung geleitet haben könnte, ist dasjenige Latein vielleicht, das heute in unseren Schulen gelehrt wird.

III. Entwicklung des heutigen Schullatein.

Die lateinische Sprache fing erst an, Roms Dichtern und Prosaschriftstellern zu dienen, als sie mit der griechischen in Berührung gekommen war. Ennius, Lucrez und Plautus suchen die griechischen Dichter so nachzuahmen, daß sie zugleich eigene Originalität gewinnen; Cicero, Cäsar, Virgil und Horaz bezeichnen den Höhepunkt dieser Vermählung, sowohl was die Worte als was die Gedanken anlangt. Auf diesen Autoren beruht das, was heute als classisches Latein in den Schulen gelehrt wird, eine Sprache, deren Lectüre eine Feinheit offenbart, Gedanken in Worte umzusetzen, die unübertrefflich erscheint.

Als Hauptkennzeichen dieses Latein gilt seine Eleganz.

Es würde für einen Deutschen Schriftsteller heute nicht das größte Lob sein: elegant zu schreiben.

Dieses auf der, zur höchsten Vollendung dessen, was Sprache überhaupt sein kann, gesteigerten griechischen Sprache beruhende

Latein hat etwas Internationales. Es fehlt ihm das intime, individuelle Element des edelsten Griechisch. Es ist nicht darauf berechnet, in der Stille nur genossen, sondern in Gemeinschaft mit Anderen zweifellos verstanden zu werden. Es trägt die Elemente eines Mittels der Verständigung in sich, die beim Beginne des römischen Kaiserreiches in derjenigen Sprache möglich sein mußte, die über den anderen Sprachen der damaligen Welt die untrügliche Meinung der höchsten Gewalt und Gesetzgebung aussprach. Lateinisch gefaßte Sätze durften keinen Irrthum zulassen.

Dies sollte auch der heutige Ruhm des Schullateins sein. Ich finde das in Zumpt's Grammatik am besten ausgesprochen. (Mir ist immer noch die 1837 erschienene, zu der Zeit, wo ich als Quartaner begann, neueste Ausgabe zur Hand.) Am Schlusse des Vorwortes heißt es da: „Und so übergebe ich dies Buch von Neuem der vaterländischen Jugend, nicht ohne Hoffnung, daß es unter dem verwirrenden Geräusch verschiedenartiger Forderungen das Seinige beitragen wird, damit das unveränderliche Ziel des Schulunterrichts erreicht werde, ut sapere et fari discant, quae sentiant. Es hat keine Noth, daß, wer den jugendlichen Geist an der Sprache eines Cicero, Cäsar, Horaz und Tacitus getränkt hat, nicht auch in anderer Zunge reden könne, noch weniger ist zu besorgen, daß die gründliche Erlernung derselben für das Leben und die Vielseitigkeit der Wissenschaft abstumpfe. Sprache lernen heißt nicht, das Gedächtniß mit unbegriffenem Wortschwall anfüllen, noch auch in Buchstaben und Silben herumklauben, sondern die Anwendung der unveränderlichen Gesetze des Denkens in einem bestimmten Sprachmaterial erkennen, wobei es denn zumeist auf die Vortrefflichkeit des Materials und auf die Erhabenheit des Geistes ankommt, die sich desselben zu kunstreichen Schöpfungen bedient haben."

Wie einfach und großartig stand jenen Schulmännern der alten Schule die Aufgabe vor Augen, die den beiden herrlichen Sprachen der alten Welt zufällt. Nicht in dieser oder jener Sprache Phrasen zu wiederholen sollen die Kinder lernen, sondern aussprechen lernen, was in ihnen an Gedanken auflebt. Welch ein

rein wissenschaftlicher Geist weht aus Zumpt's Buche mich an! Wie wird überall darin das Flüssige der Sprache hervorgehoben und an das eigene Urtheil des Schülers appellirt. Cicero mit seinen Beispielen steht in Zumpt's Grammatik an erster Stelle, die gesammte Latinität aber wird außerdem herangezogen, soweit sie die Epoche erfüllt, die hier in Frage kommt.

Sehen wir in den Schriften Cicero's und den Gedichten Virgil's aber eine reiche und außerordentlicher Klarheit fähige Sprache sich in einem Musterbau vor uns erheben, so sei auch nicht vergessen, was wir an lateinischen Werken aus den Zeiten besitzen, die nach denen der Blüthe kamen. Von den ersten bis zu den letzten Jahrhunderten reiht sich Denkmal an Denkmal. Wir wissen, wie die Sprache der Römer im Verlaufe der letzten Zeiten der Republik und des Kaiserreichs bis zu den späteren Jahrhunderten sich fortentwickelte und daß, obgleich Cicero's Werke bis ins sechste Jahrhundert maaßgebendes Lehrmittel blieben, neben diesem und Virgil und den anderen Mustern der besten Zeit die Sprache des Tages, die Sprache der Gesetze und Kirche ihre eigene Existenz hatte, daß vor allen Dingen aber nach Cicero und Virgil, in den besten Zeiten des Kaiserreiches noch, neue Dichter und Prosaiker aufgetreten waren, die aus sich selbst ihre eigene Behandlung des Gesprochenen schöpften: Tacitus, Juvenal, Persius und Andere bis Augustinus. Wer ihre Werke kennt, muß den capitalen Unterschied empfinden, der diese Späteren von den Früheren trennt. Fehlten Cicero und die Seinigen, und es wäre das, was man im Sinne unserer Schule die Lateinische Grammatik nennt, bloß auf das Material der Kaiserzeit hin aufzubauen, so würde der Zumpt dieser Epoche seinem Werke ein anderes Ansehen zu geben haben. Denn, so hoch Cicero und Virgil als Künstler der Sprache stehen, so weit über beiden steht mir Tacitus. Für mich bezeichnet er die Höhe der Latinität. Sein Schreiben zeigt, was eine politisch ausgegohrene Epoche an politischer Geschichtschreibung zu leisten vermöge. Tacitus kümmert sich um die Griechen wenig. Er denkt und empfindet mit Heftigkeit, was zu sagen sei, und sucht den kürzesten, schärfsten Ausdruck dafür. Seine Sprache ist nur die seinige und

macht diejenigen lächerlich, die sie nachzuahmen versuchen. Denn, um es zu wiederholen, Vieles läßt sich nachahmen, Kraft und Stärke aber nicht. Tacitus durchdringt die Menschen und Thatsachen und neben dem unerbittlichen Staatsmanne bewundern wir zugleich in ihm den wunderbaren Maler. Ich habe schon öfter darauf hingewiesen: die wenigen Reihen, in denen Tacitus beschreibt, wie die Römer das Schlachtfeld des Varus wiedererblicken, entrollen ein großartiges, erschütterndes Gemälde vor unseren Augen und erregen uns heute, als ob wir zu den Lesern gehörten, für die er schrieb. Keiner vor ihm und nach ihm hat das vermocht und hiernach wird der absolute Rang eines Autors bestimmt. Tacitus flößt jedem einzelnen Worte ein Leben ein, das Cicero langen Sätzen nur zu verleihen wußte, in deren sanften Fall er unsere Gedanken hineinzieht.

Für Tacitus' Verständniß aber bedarf es einer Weltanschauung, die Schüler nicht haben können, und dies allein schon würde unmöglich machen, den Schülern die eigentlich maaßgebenden, im höchsten Sinne nationalen Leistungen der lateinischen Schriftstellerei vor die Augen zu stellen. Weiter und weiter entfernt sich in der Folge das Latein des Kaiserreiches von dem der ersten Jahrhunderte, bis die Sprache in ohnmächtiger Geziertheit zum Theil unerträglich wird. Ich habe ihre Weiterentwickelung, ihr theilweises Verdorren, ihr Wiederauferstehen im Quattrocento, als bekannt hier nicht darzulegen. Im Quattrocento nun aber ereignet sich etwas Seltsames. Die lateinische Sprache schien sich erschöpft zu haben. Drei Tochtersprachen schönster Art hatten ihre Erbschaft bereits angetreten und auch geistig sich des Vermögens der Mutter bemächtigt. Da plötzlich erhebt diese selbst sich wieder. Vom Quattrocento an beginnt die erstaunliche moderne Nachblüthe des Latein, das zu einem bis zur Täuschung scheinbaren Leben wieder aufwacht. Einem Leben, das Niemand leugnen wird, der die Literatur jener Tage der Renaissance kennt, wo weder Französisch noch Italienisch oder gar Deutsch das für die Gedankenarbeit vermocht hätten, was lateinische Prosa und Poesie leisteten. Nicht jedoch die Sprache und Anschauung einer bestimmten Epoche, sondern die des gesammten

römischen Alterthums, als einheitliche Masse, reproducirten sich. Wie aus der gesammten Masse der antiken Sculptur Donatello und Michelangelo ihre Kraft sogen, ward eine neulateinische Ausdrucksweise gewonnen, die das Mittel bot, die besten schwebenden Ideen des neuesten Tages endgültig zum Ausdrucke zu bringen.

Mit diesem novantiken Latein beginnt das moderne Schullatein, das Goethe seiner Zeit noch wie eine beliebige andere Sprache lernte, und das seit den letzten fünfzig Jahren unseres Jahrhunderts erst den Rückweg zum sogenannten reinen Ciceronianisch eingeschlagen hat, dessen scheinbarer Besitz zum Abiturientenexamen heute unerläßlich ist, wenn ich dem Glauben schenke, was mir von vielen Seiten darüber berichtet wird. Es werden zwei Dinge heute zum Theil unbewußt vermengt: die Frage nach dem absoluten Werthe der classischen Studien und die nach der Behandlung des Lateinischen in der heutigen Praxis unserer Gymnasien. Wie anders schreibt und spricht man im Vaticane heute Latein, wo die Continuität im Gebrauch der vor fünfhundert Jahren wiedererweckten Sprache am unbefangensten bewahrt wird. Das Quattrocento wollte nachahmen, vor allen Dingen aber seine eignen Gedanken aussprechen. Ich habe eben Donatello genannt, um die Eigenthümlichkeit der im Quattrocento frisch sich wiedererhebenden Antiquität zu bezeichnen: es gibt Porträtbüsten aus dem zweiten und dritten Jahrhundert der Kaiserzeit, die denen Donatello's und der Seinigen so ähnlich sehen, daß man, nach beiden Seiten hin, die Epochen zu verwechseln geneigt sein möchte. Dichter wie Pontan oder Sannazar handhabten das Latein mit spielender Beherrschung des Sprachschatzes und der Ideen. Die Möglichkeit, in die geistige Existenz früherer Epochen sich aus natürlichem Gefühl zurückzuversetzen, wie das Quattrocento that, muß als historisches Phänomen verzeichnet werden. Das aber kann heute kein Schulunterricht erreichen. Und fruchtlos wäre, es anzustreben.

Nun ist der Verlauf der gewesen, daß das Latein des Jahrhunderts der Reformation das theologisch-diplomatische, allgemein verständliche Idiom war, in welchem sie sich größtentheils vollzog, daß dann aber, in dem Maaße als nach der Aufrichtung des Prote-

stantismus eine Scheidung zwischen germanischem und romanischem Christenthum eintrat, auch die Latinität der katholischen Kirche und die der protestantischen Welt verschiedene Gestalt annahmen. Das der katholischen Kirche ist unbefangen in Schrift und Sprache weiterentwickelt worden. Die Concilien werden in lateinischer Sprache gehalten, über die unbefleckte Empfängniß ist in Latein entschieden worden. Auch bei uns blieb Latein die Sprache der Universitäten. Man lernte es als etwas Unentbehrliches ohne auf Classicität Rücksicht zu nehmen. Es war in erster Linie auch hier die gesprochene Sprache. Erasmus, Luther, Hutten schrieben gesprochenes Latein. Im vorigen Jahrhundert, mit dem Emporkommen des Französischen und dann des Deutschen erst, beginnt das Latein sich auch aus der Schrift zurückzuziehen. Es verliert immer mehr an Leichtigkeit und natürlichem Fluß. Es wird ängstlich. Man lernt Lateinschreiben als eine Kunst. Wolf's Prolegomena zum Homer, deren Latinität gern als ein vorzügliches Muster citirt wird, hat etwas Schwieriges, Gemachtes, Gelehrtes, liest sich aber auch noch glatt weg. Denke ich an die schönsten Proben heutiger Latinität aber, so tritt die Gelehrsamkeit hier stets so stark hervor, daß das Gefühl gesprochener Sprache fehlt. Mir stehen einige ganz exquisite Proben heutigen Lateins vor Augen, die mich erfreuen und die ich bewundere, aber als künstlerische Leistung; man fühlt, der Schreibende habe sich vielleicht im Stillen gesagt, nur Cicero oder einer aus diesem Kreise würde im Stande gewesen sein, das volle Verdienst dieses nachträglichen Einlebens in seine Denk- und Sprachart zu würdigen. Schülern dies beizubringen dürfte unmöglich sein.

Das Resultat einer Betrachtung der Schicksale des Neulateins kann nur das sein, daß es auch als geschriebene Sprache mehr und mehr aus dem Leben der Nationen verschwinde. Die Universitäten haben den Schritt gethan, es für manche Fächer als entbehrlich zu erklären. Man promovirt und habilitirt sich fast ohne ein Wort Latein, wo es sich nicht speciell um classische Philologie handelt. Man erwartet mit Recht, daß die Gymnasien sich dieser Lage der Dinge anbequemen und bei den classischen Sprachen den Hauptaccent auf die Lectüre und Erklärung der Autoren legen werden.

IV. Der Deutsche Unterricht.

Die Deutsche Sprache unserer Zeit mit dem Latein unserer Gymnasien in Vergleich zu bringen, als ob die scheinbare Regelmäßigkeit des Lateinischen ein Vorzug gegenüber dem Zustand wäre, in dem unsere Muttersprache in vollem Wachsthume sich fortbewegt, geht nicht an. Nur aus dem Irrthum, als sei die todte Beschränktheit des Schullateins ein Vorzug, und der Ueberfluß unseres gesprochenen Deutsch ein Nachtheil, kann der Verfasser der Blüthenlese zu dem Begriffe der an Gesetzlosigkeit streifenden Freiheit und der Ungebundenheit der Deutschen Sprache gelangt sein. In der Bewunderung der sicheren, begrenzten Latinität erstarrt, bei der jedes Abweichen vom geraden Pfade der Regel zu erkennen ist und gerügt werden kann, scheint der Vorrath an Kenntnissen, die er auf dem Gebiete der Deutschen Sprache gesammelt hat, zu einer Art von Sprachlehre in seinem Geiste sich verhärtet zu haben, nach welcher er meinen Aufsatz mit Bemerkungen versah. Wahrscheinlich suchen die, welche vielleicht wie er denken, vergebens nach einer brauchbaren Grammatik der neueren und neuesten Deutschen Sprache, nebst verbindlichem Wörterbuche, mit dem an der Hand man den Schülern etwas Gewisses einprägen und mitgeben dürfte. Dieser Anschauung würde vielleicht genehm sein, wenn man Goethe und die Seinigen in bestimmt aufgestellter Auswahl und mit Ausschluß der Uebrigen für maaßgebend erklärte, ihren Schriften ein Wörterbuch nebst Grammatik entnähme und damit in den Schulen operirte als mit amtlich approbirter Muttersprache.

Nichts wäre vergeblicher als ein Versuch in dieser Richtung. In zweitausend Jahren, wenn unsere heutige Sprache vielleicht einmal die Stellung einnimmt, die dem Latein heute von uns zugewiesen worden ist, könnte ein classisches Deutsch aus den Classikern von 1750—1850 auf diesem Wege künstlich hergestellt und zu Lehrzwecken brauchbar befunden werden. Heute würde man damit nur eine unfruchtbare Qual für die Jugend schaffen. Hätte der Verfasser der Blüthenlese seine Studien der Deutschen Sprache noch umfassender betreiben dürfen, so würde er über dem, was er Un-

gebundenheit und an Gesetzlosigkeit streifende Freiheit nennt, das bindende Gesetz schließlich wohl entdeckt haben.

Was denn ist das politisch Verbindende für uns Deutsche? Das Gefühl, das in Jedem sich regt, wenn von der Größe und Schönheit des Vaterlandes gesprochen wird! Das bindende Gesetz unserer Sprache ist der Drang, wahrhaftem Gefühl in wahrhaften Worten Ausdruck zu geben. Der Unterricht in Deutscher Sprache soll nicht aber etwa den Zweck haben, dies zu lehren, sondern darlegen, wie es dabei von unseren ersten Autoren gehalten worden sei. Lehrern, die ausreichendes Studium hierfür befähigt, ist der Deutsche Unterricht zukünftig anzuvertrauen. Der Gedanke, es lasse sich mit Werken, wie der „Kleine Becker" etwa, mit dem ich in meiner Jugend gequält wurde, etwas Förderndes erreichen, muß ein für allemal begraben werden. Es muß den Lehrern die Aufgabe gestellt, ihnen dann aber auch überlassen werden, sie zu lösen. Allerdings solchen Lehrern, von denen man weiß, was sie wissen und welchen Bildungsgang sie durchgemacht haben. Die Sache ist zum größten Theil neu und kann nicht theoretisch im Voraus geregelt werden. Sollte dies dennoch geschehen, so würde ich es als ein unsachgemäßes Beginnen bekämpfen. Hier habe ich meine eignen Erfahrungen. Deutsch würde zu einer todten Sprache herabgewürdigt werden, wenn man dem Wunsche ordnungsliebender Pedanten nachgebend, unsere Sprache in Regeln zwängen wollte. Ein Deutscher greift nach den besten Worten, wie ein Säugling nach der Brust seiner Mutter greift. Dafür bedarf es keiner Instructionsstunden. Der Gebrauch der Sprache wird als natürliche Function vorausgesetzt. Ein Blick auf die Geschichte unserer Literatur muß zeigen, daß unsere in energischer Fortbildung begriffene Sprache ihre Gesetze in sich trage, wie unsere Gesetzgebung das sittliche Bewußtsein des Volkes, und daß einheitliche Codificirung des Wortgebrauches nur ein Nothbehelf für unbestimmte Zeit wäre. Das Grimmsche Wörterbuch, nur unternommen, um den Reichthum unserer Sprache für die letzten Jahrhunderte dem Volke zum Bewußtsein zu bringen, ist heute zum Theil bereits veraltet. Der bloße Gedanke an die Möglichkeit einer solchen

Festnagelung und die Idee, als sei die Fortbildung der Sprache, gegenüber dem Vorhandenen, das Inexacte, würde den Schülern schaden, die Idee, als sei das Alte um seines Alters willen dem Frischentstehenden vorzuziehen. Als stehe das Lebendige, in ewiger Veränderlichkeit, dem Todten nach, das seine Form nicht mehr umbilde. Uns heute, die wir auf Schritt und Tritt unsere Gedanken unerhört neuen Erscheinungen anbequemen müssen, auf den Wortvorrath und die Sprachbehandlung irgend einer vergangenen (oder vergehenden) Epoche beschränken zu wollen, wäre ein vergebliches Beginnen. Die Deutsche Sprache soll auf unseren Schulen gelehrt werden, weil ihr Verständniß den nachwachsenden Geschlechtern erhalten werden und die Kinder bereits auf das hingewiesen werden müssen, was den Werth, die Würde und die Schönheit ihrer Muttersprache ausmacht. Dies kann nur geschehen, indem man ausgewählte Stücke unserer neueren Literatur so erklärt (oder auch von den Schülern erklären läßt), daß Inhalt und Form in den geistigen Besitz der Kinder oder Jünglinge übergehen. Mit nicht minderer Kenntniß der Sache aber und mit nicht geringerer Vorbereitung müßte hier vorgegangen werden, wie bei Erklärung der lateinischen und griechischen Autoren. Ein Lehrer soll nicht, weil er den Gebrauch eines Wortes, einer Wortform, einer Satzform zufällig aus eigner Lebenserfahrung nicht kennt, die Erlaubniß haben, sie ohne Weiteres außer Curs zu setzen. Es gilt hier zu studiren, wie bei anderen Disciplinen. Ich will nicht immer nur aus meinen Erfahrungen reden: ich erinnere mich, wie mir Scherer einmal von den Uebungen sprach, in denen er Goethesche Texte erklären ließ. Er hatte damals doch schon eine lange Universitätserfahrung hinter sich. Er sprach sich in starken Ausdrücken aus. Er meinte, diese Uebungen seien jetzt das Wichtigste.

Grundlage des Studiums der neueren Deutschen Sprache darf auch nicht die (einer großen Beschränkung bedürftige) Literaturgeschichte, sondern muß die Erklärung des Gebrauches der Worte und der Satzformen bei den besten neuen Autoren sein.

Man bedenke bei diesem Studium wohl, daß vor nicht zu langer Zeit noch die Anschauung Vertreter gehabt hat, ein Buch,

das mit Rücksicht auf den Deutschen Stil gut geschrieben sei, erscheine als unwissenschaftlich. Dem Studirenden, der unter dem Einflusse solcher Lehre stand, mußte die Vernachlässigung der Deutschen Sprache fast zu einer Pflicht gegen sich selbst werden. Ich meine, daß diese Thatsache ins Gewicht falle wenn von manchen Seiten über die Natur der Deutschen Sprache ungünstig geurtheilt wird.

V. Noch einige Gesichtspunkte.

Der Verfasser der Blüthenlese erklärt den von mir gebrauchten Ausdruck „Majorität der archäologischen Gelehrsamkeit" für „eine Kühnheit, über die sich rechten lasse". Er irrt. Die lebenden Sprachen haben die Tendenz, Worte, welche allgemeine Begriffe bezeichnen, so zu gebrauchen, daß auch die Repräsentanten dieses Begriffs mit in dem Worte enthalten sind. Wir heute verstehen unter „Menschheit" alle lebenden Menschen als ein Ganzes gedacht. Suphan hat in seinem schönen Aufsatze „Aus dem Zeitalter der Humanität" darauf hingewiesen, wie das Wort in Goethe's und Herder's Anfängen oft noch das bezeichne, was wir heute unter Menschlichkeit verstehen, oder, um ein neues Wort zu bilden, was Menschenthum etwa besagen würde. Nun kommt es, wie Suphan zeigt, bei einigen Versen der beiden Dichter sehr darauf an, zu unterscheiden, in welchem Sinne sie das Wort da gebrauchen*). Zu den Worten dieser Art gehört auch Gelehrsamkeit. Menschheit und Gelehrsamkeit haben ähnliche Carriere gemacht, nur daß bei Menschheit der Begriff Menschenthum heute beinahe schon verschwunden ist, während bei Gelehrsamkeit beide Begriffe des Wortes neben einander herlaufen.

Hier nun entscheidet der Gebrauch, allein man muß ihn kennen. Jugend bedeutet bei uns, wie bei den Römern juventus, die Jugend als Begriff und zugleich die, die jung sind. „Im Neben-

*) Ich weiß nicht, von wem Menschheit im Sinne von „alle Menschen" zuerst gebraucht wird. Ueber die doppelte Bedeutung von humanité cf. Constantin Gorski, Die Fabel vom Löwenantheil, Inauguraldissertation. Berlin, 1888.

zimmer tanzte die Jugend." Man könnte aber nicht fortfahren: „während das Alter behaglich zusah." Das würde geziert klingen. Denn Alter bedeutet, wie senectus, nur den Begriff und nicht die Repräsentanten. Dagegen sind wir Deutschen noch nicht so weit wie die Franzosen, die ein schönes Mädchen une belle jeunesse nennen. Gleich senectus wurden von den Lateinern auch philosophia, scientia, sapientia in doppeltem Sinne als Wissenschaft, Weisheit und Wissen und als die Vertreter dieser drei Begriffe nicht gebraucht, sondern man sagt sapientes oder philosophi (und eine anders zu deutende Stelle bei Cicero wird als Ausnahme hervorgehoben). Wir, wenn wir von der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts reden, meinen damit eine Anzahl von Philosophen, nehmen sie jedoch als Ganzes und würden von einer Majorität der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts kaum sprechen. Universität dagegen bezeichnet Professoren und Studenten zusammen, und auch das Gebäude, in dem gelehrt wird, während universitas litterarum doch nur die Gedankenwelt bedeuten sollte, in der Schüler und Lehrer sich bewegen. „Gelehrte Welt" dagegen bezeichnet nur die Personen und nicht die Gedanken. Wenn Goethe schreibt (6. Sept. 1803): „Die eminente Majorität der weimarischen und jenaischen Gelehrten hat sich sogleich vereinigt, um in Jena ein ähnliches Blatt herauszugeben," so hätte er ebensogut sagen können „die Majorität der weimarischen und jenaischen gelehrten Welt". „Majorität der weimarischen und jenaischen Gelehrsamkeit" aber hätte Goethe damals vielleicht noch nicht gesagt, denn das Wort „Gelehrsamkeit" hat innerhalb der letzten Zeit erst sich aus der Bezeichnung eines Begriffs zu dem auch der Vertreter desselben weiter entwickelt. Geschrieben hatte ich: „Die griechische Kunst repräsentirt der Majorität der heutigen archäologischen Gelehrsamkeit nicht mehr das unbegreifliche schöpferische Können eines Lieblingsvolkes der Vorsehung, dessen künstlerische Begabung etwas mit der geheimnißreichen Schöpferkraft der Natur gemein zu haben scheint." Was ich sagen will, ist klar und verständlich. Ich hätte auch sagen können „Majorität der heutigen Archäologie" oder „Majorität der heutigen archäologischen Welt", obgleich dies letztere

ungewöhnlich wäre. Wenn man „der Berliner Archäologie“ schriebe, würde man nur deren gelehrte Vertreter, die Männer von Fach, meinen; „Berliner archäologische Welt“ dagegen würde in weiterem Umkreise auch die einbegreifen, welche dauerndes Interesse an dem bethätigen, was innerhalb des Gebietes der archäologischen Forschung liegt. Wenn ich mit der Besprechung dieses Falles nachträglich komme, so geschieht es, weil es noch eines Beispieles zu bedürfen schien, um klar zu machen, wie ungemein ausgedehnt und wie wenig bearbeitet der Boden der neueren Deutschen Literatur ist. Kaum angerührt könnte man ihn nennen. Tag für Tag stößt man auf Fragen, für deren Beantwortung das Material fehlt. Wie sollten bei diesen Verhältnissen schon feste Regulative für den Deutschen Unterricht aufzustellen sein? Nicht einmal die Fragestellungen sind vorauszusehen, wie denn da die Lösungen? Ohne Zweifel wird sich im Fortschritte dieser Arbeiten so viel Neues zeigen, daß Spätere, die damit einmal wirthschaften werden, uns heute diese Dinge Anbrechenden, wenn wir als Gesetzgeber auftreten wollten, verhöhnen müßten, so wenig sich der Armuth unseres Wissens bewußt gewesen zu sein. —

Man lasse so viel als möglich sprechen beim Deutschen Unterricht und so wenig als möglich schreiben. Nur in Ausnahmefällen wird ein junger Mensch unter zwanzig Jahren eigene Gedanken in weiterem Zusammenhange niederzuschreiben im Stande sein. Im Durchschnitt wird sein Thun auf Wiederholung von Phrasen hinauslaufen, die den bloßen Anschein eigener Gedanken gewähren. Je geschickter solche Zusammensetzungen ausgeführt werden, um so schädlicher erscheinen sie mir. Soll eine Probe angestellt werden, was ein Anfänger mit eigner Schriftstellerei leisten könne, so lasse man ihn ein Erlebniß oder Gegenstände beschreiben, oder Vorgelesenes sofort wiederholen. Auf augenblickliches, richtiges Verständniß der Gedanken kommt es an. Bildung von Gedanken aber werde den Schülern an guten Autoren nur gezeigt: keinem zugemuthet, ihnen nachzuthun. Dagegen, wie früher schon ausgeführt worden ist, würde ich die schriftlichen Uebersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen in solche theilen, welche sich der

fremden Sprache anbequemen, und solche, die die fremden Stücke in selbständigem Deutsch wiederzugeben hätten. Ich würde für fördernd halten, dasselbe Stück doppelt übertragen zu lassen, auch daß als classisch anerkannte Uebersetzungen nachträglich mit den Originalen verglichen würden. Lange's Herodot oder Schleiermacher's Plato z. B. könnte man in einzelnen Theilen so durchgehen oder Vossens Homer mit anderen Homerübersetzungen und Uebersetzungsversuchen vergleichen. Zugleich würde ich bei Betrachtung von Deutschen Sprachproben auf die classischen Sprachen zurückgehen und deren Einfluß auf die unsere ins Licht stellen. Zu wie lehrreichen Darlegungen gäbe die Erklärung ausgewählter Stücke aus Goethe's und Schiller's Briefwechsel Gelegenheit, in denen vom Wesen der antiken Dichtkunst und Schriftstellerei die Rede ist. Ich habe in Gesprächen mit Studirenden oft bemerkt, daß man auch bei den talentvolleren die Vorbildung in Betreff dessen, was insbesondere den Satzbau angeht, meist viel zu hoch ansetze. Mit den ihnen von der Schule her geläufigen brillanten Formalien wissen sie später nichts anzufangen. Gymnasiasten, welche sich der Philologie ergeben, werden sich als Studenten schon zurechtfinden, wenn ihnen Aeltere begegnen, die ihnen beispringen; Juristen, Mediciner und selbst Historiker aber bringen meist weder Lust noch Fähigkeit mit, das Sprachliche weiterzutreiben, und haben, was die Gymnasien boten, bald vergessen. Dies wird sich ändern, wenn erst die intimere Kenntniß der Deutschen Sprache und Geschichte ihnen die allgemeine Bildung vermittelt. Die Fortsetzung dessen, was sie in dieser Richtung auf der Schule begonnen haben, wird Vielen dann natürlich erscheinen und sogar das Alterthum sich ihnen wieder eröffnen, das, wie die Dinge heute liegen, als verächtlicher und lächerlicher Ballast meist nur dazu gut erscheint, fortgeworfen zu werden. Hier will ich erwähnen, daß, wo man dankbare Erinnerung an einzelne Lehrer von den Schulen mitgenommen hatte, es sich um Männer handelte, die Secundanern und Primanern den Einblick in eine höhere, allgemeinere Auffassung der Dinge erschlossen und sie dadurch auf eigne geistige Arbeit vorbereitet hatten. Die ihnen den Zusammenhang des zu

Lernenden mit den Forderungen des Lebens klar machten. Non scholae sed vitae discimus. Im Großen und Ganzen werden die Schüler aber nicht für das Leben, sondern für die Prüfungen vorbereitet. Diese Examina stehen mit ihren Ansprüchen im Wege; wollte man sie aufheben, so würden freilich unsere sämmtlichen Carrièren unmöglich sein. Denn worauf hin soll ein junger Mann angestellt werden, als auf das Ergebniß einer Prüfung hin? Sind die Examina also, weil wir sie einstweilen nicht entbehren können, nicht fortzuschaffen, so führe man aber wenigstens keine neue ein! Lasse man den Unterricht in der Deutschen Sprache als etwas Freies nebenherlaufen, als eine Lehre, deren Abschluß sich von selbst findet. —

Unsere Sprache ist reich und vielfältig. Sie klingt anders im Süden und im Norden, anders in den geschwätzigen Städten als auf dem schweigsamen Lande. Jedem offenbart sie sich in besonderem Wohllaute: sanft, hell klingend, scharf abbrechend in Worten und Sätzen, oder lang austönend. Sei Keinem verwehrt, auf eigenen Wegen seine eigne Sprache auszubilden; trete kein Schuldeutsch an Stelle dieser natürlichen Vielfältigkeit. Keinem Schüler soll unter Garantie der Richtigkeit ein officielles Deutsch eingeprägt werden und er sich über dessen Besitz auszuweisen haben. Die Sprache ist eines der Heiligthümer wie die Deutsche Familie, aus der sie hervorgeht. Die Römer sagten sermo patrius, wir sagen Muttersprache: möge Latein nach Regeln gelernt werden, Deutsch aus der Stille des innersten Gefühles herauswachsen. —

Fortwährend tragen Schriftsteller aus den heimischen Dialekten und aus Autoren fremder Nation und zurückliegender Jahrhunderte neue Worte, Wortverbindungen und Bilder in die Sprache hinein, die aufgenommen werden, oder als Eigenthümlichkeit auf den Gebrauch des einen Autors beschränkt bleiben. Diese Fälle müssen erkannt und richtig beurtheilt werden. Schon oben ward ausgeführt: die Sprache unserer Schriftsteller hat sich unter dem Einflusse oft unvermuthet kommender, persönlicher Eindrücke gebildet. Man überschlage die Menge der modernen Autoren und die Vielfältigkeit der Elemente, die sie in sich aufnahmen und zugleich auch

nicht aufnahmen. Wie wichtig z. B. ist es für Beurtheilung Conrad Ferdinand Meyer's und Keller's, beides Zürcher, daß der Erstere eine literarisch französische Erziehung empfing, ohne je zu uns gekommen zu sein, während Keller in den entscheidenden Jahren in Berlin lebte. Die Diction beider Autoren entspringt Eindrücken, die keiner von ihnen in der Gewalt hatte. Welche Wirkung sollte dem gegenüber ein amtlich festzustellendes officielles Deutsch haben? Die politische Einheit Deutschlands wird dem Wirken des Zufalles hier kein Ziel stecken. Dieser Proceß setzt sich fort. Keine Willkür und Ungebundenheit aber herrschen hier, sondern Diejenigen sind betheiligt am Wachsthum der Sprache, denen eigenthümliche Begabung und Kraft einzugreifen gestattet*). —

Ich habe in meinem ersten Aufsatze darauf hingewiesen, daß die französische Literatur fast ausschließlich von Katholiken für Katholiken geschrieben sei, und daß, wo es sich um die Bekämpfung der römischen Kirche handelt, diese hier nicht im protestantischen Sinne geführt werde. Das ist gleichgültig so lange der Gegensatz der Confessionen das Gymnasium nicht berührt: würde er aber als ein Element eingreifen, mit dem zu rechnen wäre, so könnten Voltaire und Rousseau als die Hauptvertreter der modernen französischen Prosa in Betreff der religiösen Fragen nicht mehr indifferent erscheinen. Doch hierauf kommt es weniger an als darauf, daß Deutsche Geschichte und auch Literaturgeschichte, wenn sie in größerem Umfange gelehrt werden sollen, den religiösen Gegensatz, welcher Deutschland scheidet, in die Schulen hineintragen würden. Und nun haben Katholiken wie Protestanten, deren Kinder unsere Gymnasien so vielfach gemeinschaftlich besuchen, sich wohl klar zu machen, welche Consequenzen dies hätte.

Die Deutsche Geschichte ist erfüllt von den Streitigkeiten zuerst zwischen den Päpsten und den Kaisern, dann zwischen den römischen und den protestantischen Mächten. Die frühesten Jahrhunderte

*) Meine Meinung geht nicht dahin, als sei unseren Gymnasiasten beim Unterrichte in Deutscher Sprache und Literatur von diesen Dingen zu sprechen, die ich hier als erläuternde Notizen gebe. Die Lehrer aber müssen davon wissen.

können behandelt werden ohne daß den Eltern der katholischen Kinder Bedenken aufstiegen, die späteren aber nicht. Die Geschichte der Reformation von ihren Anfängen bis zum Westphälischen Frieden könnte für Gymnasien ohne streng confessionellen Standpunkt Gegenstand eingehenden Unterrichtes nicht sein, und es wäre ein Unglück, wenn sie dazu beitrüge, eine Scheidung unserer Schulen dem confessionellen Standpunkte nach zu befördern. Erst die Begebenheiten seit der Erhebung Preußens unter dem Großen Kurfürsten ergeben widerspruchsloses Material. Mit diesem Fürsten beginnt das Neue Reich. Für die Schule darf die Geschichte aber nicht hier erst einsetzen. Es muß den Ereignissen der beiden letzten Jahrhunderte etwas vorausgehen, das von dem geistigen Ringen und den Kämpfen der Völker berichtet.

Da nun zeigt sich die Unentbehrlichkeit der classischen Dichtung ebenso stark als die Schönheit und Macht der beiden Sprachen, die in dem griechischen und römischen Daseinsbezirke der Menschheit einst die Welt der Gedanken enthüllten. Als ein unschätzbares Geschenk der Vorsehung machen sie es unsern Lehrern heute möglich, die Kinder in eine ideale Welt einzuführen, die, in den ethischen Momenten der unsrigen entsprechend, zugleich nichts von dem enthält, was uns heute trennt. All das, was Griechenland groß und erhaben dastehen läßt, liegt vor der Aera des Christenthums. Die Götter Homer's, die Idealgestalten der Tragiker, die Gedanken Plato's, das Staatswesen der römischen Republik verhalten sich dem Christenthum gegenüber nicht feindlich. Die Erfahrung belehrt uns, daß ihnen, mag man sie immerhin heidnisch nennen, nichts vom Christenthume Ablenkendes innewohne. Der vaticanische Palast selber umschließt die Marmorbilder heidnischer Götter, nur ihrer reinmenschlichen Schönheit wegen. An der Ehrfurcht vor dem Alterthum, dem wir so viel verdanken, wollen wir festhalten. Ich erkläre hier noch einmal in aller Form, daß ich es für ein Unglück halten würde, wenn griechische und lateinische Grammatik und die Erklärung der Autoren, die in beiden Sprachen unübertreffliche und unentbehrliche Meisterstücke geliefert haben, aufhören würden, die Grundlage des Gymnasialunterrichtes zu bilden. Daß

Deutsche Sprache neben ihnen aber mit gleicher Sorgfalt zu behandeln sei. —

Es würde etwas Unmögliches in dem Verlangen liegen, daß die, die über die Reform der Gymnasien zu entscheiden haben, in naher Zeit schon mit festen Entschlüssen hervorträten. Entscheidendes wird erst dann erfolgen können, wenn die betheiligten Fachmänner aller Richtungen die Dinge so völlig durchgearbeitet haben, daß über den realen Inhalt der aufgestellten Meinungen und Forderungen keine Zweifel mehr obwalten. Diese Vorbedingung zu schaffen ist deshalb schwierig, weil die Meisten, die hier mitzusprechen haben, ältere Männer sind, die auf ihrer Meinung beharren. Wer sich in langjähriger, redlicher, mühevoller Ausübung öffentlicher Thätigkeit seine Anschauungen über das Nothwendige und das Mögliche gebildet hat, dem müssen die Resultate seiner Erfahrung, mag er ein noch so bescheidener Mann sein, eine gewisse Heiligkeit gewinnen, und wer, was hier nun einmal festzustehen scheint, antastet, auf den fällt der Verdacht, aus Gründen, die nicht zur Sache gehören, den Frieden zu stören. Aus Unerfahrenheit, aus Ehrgeiz, aus persönlichen Motiven. Ueberall aber, wo wir in die Epochen geistiger Umwälzung zurückblicken, steht uns der alte Gegensatz vor Augen: eine ältere, hartnäckige Generation, die die Forderungen einer jüngeren, vielleicht noch energischeren nicht versteht und nicht einmal discutiren will.

Die Deutsche Schulfrage ist nichts künstlich Aufgebrachtes. Sie steht in Zusammenhang mit dem sich überall vollziehenden Umbaue des geistigen Lebens. Viele Völker der Erde, soweit sie in eigner Initiative thätig sind, sehen wir im Begriffe, ihn vorzunehmen. Wir stehen nicht vor, sondern mitten in dem durch Aenderung der Weltlage herbeigeführten Wechsel unseres geistigen Verhältnisses zu den Erscheinungen. Ich wüßte in der Entwicklungsgeschichte so Deutschlands wie der ganzen Welt keine Epoche, in der Aehnliches geschehen oder unternommen worden wäre. Weiß auch nicht, welcher umfassende Name dem jetzt Geschehenden zu geben sei. Dies fühlt doch wohl ein Jeder, daß wenn heute von einer Reform des Unterrichts der heranwachsenden Generation und, in Verbindung damit,

von der Nothwendigkeit eines intensiveren Studiums unserer Muttersprache und Geschichte die Rede ist, es sich nicht um eifersüchtiges Herabdrücken des größeren und mächtigeren Theiles unserer Lehrerschaft durch eine Minorität handele, die emporsteigen wolle. Bei Umgestaltungen jeder Art werden Vertreter veralteter Principien unterliegen, während sogenannte Neuerer ihre Stelle einnehmen. Bei all solchen Aenderungen wird man Langgewohntes, in vielen Fällen Erprobtes mit schwerem Herzen aufgeben, und Neues, für das keine Garantie vorliegt, und dessen zukünftiger Erfolg bedeutenden Leuten nur als leere Versprechung erscheint, dennoch nicht zurückweisen dürfen. Eins wird in diesen Kämpfen schließlich den Sieg verleihen: das Bestreben, zu erkennen, welches Bedürfniß vorliege, und die Nothwendigkeit, Mittel zu schaffen, ihm zu genügen.

Erschien zuerst in der Deutschen Rundschau, im 5. Hefte des Jahrganges 1889.

IV.

Die neue Goethe-Ausgabe.

Von Goethe's Werken, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, liegen die ersten Bände nun vor.

In der Vorrede wird Bericht abgestattet, wie das Unternehmen zu Stande kam. Der letzte Nachkomme Goethe's hatte die Großherzogin Sophie von Sachsen zur Erbin des literarischen Nachlasses eingesetzt, der bis dahin streng verschlossen gehalten wurde. Die hohe Frau entschloß sich, Alles das ins Werk zu setzen, was der ihr zugefallene Reichthum in idealem Anspruch irgend verlangen könne. In erster Linie machte das neue Material eine neue Ausgabe der Werke nöthig. Mit Gustav von Loeper und Wilhelm Scherer wurde darüber berathen; heute ist eine Commission mit der Ausführung der Arbeit beauftragt, deren Namen, wie auch die der Mitarbeiter in langer Aufzählung im ersten Bande zu finden sind. Auf die Vorrede folgt der von Bernhard Suphan Namens der Redactoren gegebene Vorbericht, die Darlegung der Principien enthaltend, nach denen die Gestaltung der Texte vorgenommen wird. In vier Abtheilungen sollen die Werke erscheinen: die Werke im engeren Sinne, die naturwissenschaftlichen Schriften, die Tagebücher, die Briefe. Jede Abtheilung für sich bestehend und allein zu kaufen. Ueber die von Goethe in verschiedenen Zeiten angewandte Orthographie und Interpunction, zumal über die bei der Ausgabe letzter Hand zur Anwendung gebrachten Grundsätze wird Auskunft gegeben. „Bei Allem", heißt es in der Vorrede, „was Gestalt und Erscheinung der Ausgabe im Großen wie im Einzelnen betrifft, soll befolgt werden, was uns als Goethe's selbstwillige Verfügung bekannt ist." Dahin

gehört auch die Darbietung eines reinen Textes ohne erklärende Noten. Im Anhange jedes Bandes ist, wiederum so knapp als möglich, doch in umfassender Art, Alles zu finden, was Demjenigen wichtig ist, der sich über die Schicksale der Drucke sowie über das im Manuscript vorliegende Material unterrichten will. Ein ungemeiner Reichthum werthvoller neuer Mittheilungen ist in ganz anspruchsloser Form hier aufgehäuft zu finden. Für erschöpfende Benutzung des irgend Zugänglichen an Drucken und Manuscripten, sowie für correcte Wiedergabe ist Sorge getragen, für Papier und Drucklegung von H. Böhlau gethan worden was sich irgend thun, und der Preis so gering angesetzt als sich verantworten ließ. So tritt das Unternehmen, das das Wohlwollen der Leser und unter ihnen der Kenner besonders in Anspruch nimmt, in den ersten fünf Bänden (drei Abtheilungen angehörend), denen nächstens sieben weitere folgen sollen, nun hervor. Die Gedichte (Erster Theil), Faust (Erster Theil), die Tagebücher von 1775—87 und die Briefe bis 1772 werden dargeboten.

Es erscheint mir als ein Vorzug der Ausgabe, daß von einer Commentirung der Texte abgesehen worden ist, welche ohne Einleitungen und sachlich Erklärendes erscheinen. Bei allen Classikern ist meinem Gefühle nach der Leser, mag er sein wer er wolle, so zu stellen, daß er empfinde, es bedürfe zwischen dem Autor und ihm keiner Mittelsperson. Schriften, die über den Wechsel der Zeiten erhaben sind, darf nichts beigegeben werden, was, wenn es auch noch so werthvoll wäre, zeitvergängliches Beiwerk bleibt. Dazu kommt, daß auch die besten, scheinbar unentbehrlichen Anmerkungen, dem Texte beigefügt, die Wirkung eines Dichters beeinträchtigen. Man sieht das recht bei Dante. Nirgends erscheinen Notizen über das, was an historischen Thatsachen in Dante's Gedichten vorkommt, so unentbehrlich als gerade hier. Wir sind den Zeiten des Dichters zu sehr entrückt, können unmöglich auch, selbst bei umfassenderem Wissen, Alles das im Kopfe haben, worauf von ihm angespielt wird. Trotzdem verdunkeln Noten den Inhalt der Dichtung. Unwillkürlich wird auf diese Notizen ein Accent gelegt, der sie über diejenigen rein menschlich zu ergreifenden Stellen setzt, von denen

die eigentliche Wirkung doch ausgeht. Besser, einen Theil Kenntniß weniger besitzen und um so tiefer von dem Geiste des Dichters sich doch berühren zu lassen. Ohne Zweifel enthalten die unserer Goethe-Ausgabe am Schlusse der Bände beigegebenen Bemerkungen eine Fülle von Kenntnissen, die man unmittelbar an Ort und Stelle gebrauchte, und eine noch größere Fülle hätte sich in erklärender und betrachtender Form anfügen lassen: der reinmenschlichen Wirkung aber würde das doch Eintrag gethan haben. Der Leser darf nur dem Dichter allein gegenüberstehen, wenn er von der innersten Kraft seiner Sprache und seiner Gedanken ergriffen werden soll. —

Unter ‚Goethe's Gedichten' versteht man bei uns heute etwas Festes, eine Schöpfung für sich, beginnend mit der ‚Zueignung', die wie eine breite Ouverture zum Genusse einlädt, und mit dem Fragmente der ‚Geheimnisse' abschließend, dem großen Gedichte, das, den zwischen Herder und Goethe waltenden Gedankenkreis in allegorischen Gestalten zum Ausdrucke zu bringen bestimmt, mit dem Abbrechen der es erfüllenden Stimmung dazu verurtheilt war, nie vollendet zu werden. In früheren Zeiten bildeten beide Gedichte ein einziges, später erst sind sie von Goethe getrennt worden, um die übrigen Gedichte in ihre Mitte zu nehmen. Alles nun, was seit 70 Jahren etwa zwischen diesem Anfange und diesem Abschlusse liegend, unter dem Titel ‚Goethe's Gedichte' bekannt war, erscheint uns als ein geschlossener Organismus, jedes Gedicht an der ihm angewiesenen Stelle gleichsam angewurzelt. Wie lange Jahre aber brauchte es, um der Sammlung diese Gestalt zu verleihen. Sie sind überhaupt niemals als ein Ganzes dem Publicum offerirt worden in der Art, wie junge Dichter heute mit einem Bande Gedichte zuerst eintreten. Der Dichter stand in den Sechzigen als er seinen kleineren Dichtungen die maaßgebende Anordnung verlieh. Sie sind das Erträgniß eines auf hohe Jahre kommenden Lebens. Längst und lange war Goethe als erster Dichter in Deutschland anerkannt, ohne daß etwas wie ‚Goethe's Gedichte' existirte. Seine kleineren Stücke, für sich bestehend, waren fast wie fliegende Blätter ins Publicum eingedrungen. Werther, Götz, Clavigo, Stella sind

die ersten vollen Schößlinge seines jugendlichen Ruhmes gewesen. Dann schien Goethe zu verstummen. Mit Iphigenie, Egmont und Tasso begann die Weimaraner Epoche, für deren Producte er sich ein neues Publicum gewinnen mußte. Goethe's zu festerer Masse vereinigten Gedichte aber haben erst von der dritten Epoche an eine Rolle zu spielen begonnen, wo Hermann und Dorothea, die Wahlverwandtschaften und Faust den bereits in die zweite Hälfte des Menschenalters hineinalternden Dichter neu auferstehen ließen. Herder war nun abgethan. Goethe's Verbindung mit Schiller und den Schlegels ist der Anfang dieser frisch beginnenden Blüthezeit gewesen. 1812 kamen die ‚Gedichte' als Band für sich zum ersten Male heraus. Was von 1815 an in Gestalt kleinerer Versstücke hervorgebracht worden ist, blieb dann getrennt bestehen und wurde den Gedichten nur angefügt. Den ältesten Kern bildeten die Leipziger Lieder für den Gesang und die von Behrisch zusammengeschriebenen Stücke. Dazu kamen successive im Laufe von 30 bis 40 Jahren das Liederbuch von Friederike, die Gedichte aus Lili's Tagen, die für Frau von Stein geschriebenen, aus Christianens und aus Schiller's Zeiten: all das wurde zusammengethan und ineinander gewirkt.

Auch in Goethe's Sinne bildete die Masse schließlich aber ein Ganzes und die von ihm ersonnene Reihenfolge darf heute nicht gestört werden, weder durch Versetzung der Stücke noch durch Aufnahme anderer, die als Nachträge ein Recht darauf haben zu können schienen. Goethe hat bei der Einrichtung der Gedichte Absichten gehabt, die nicht vereitelt werden dürfen. Kein Leser sollte sich zu tief in das Studium der Entstehungsdaten und Entstehungsbedingungen der Verse verleiten lassen. Auch soll uns nicht die mit den Jahren wechselnde Gestalt Goethe's bei diesen Bänden seiner Gedichte vor Augen stehen, sondern Goethe als einheitliche Erscheinung, jung und alt zu gleicher Zeit, darüber schweben. Nur ganz gründliches Studium bewahrt vor dem Schicksale, hier mit Verlust zu arbeiten. Es scheint oft so einfach, den Weg, den der Dichter im Abändern und Vervollkommnen seiner Verse gegangen sei, in festen Schritten nachzuschreiten; das Material scheint voll-

ständig vorhanden zu sein und vom ersten Gedanken ab sich Alles darzubieten, was die Genesis des Gedichtes erkennen läßt. Wir vermeinen seine Geburt mitzuerleben: der Dichter empfing einen seelischen Eindruck, dessen Echo zum Gedichte ward. Dennoch ist Eins hier wohl zu bedenken. So natürlich, wie Blitz und Donner zusammengehören, der Zusammenhang von Erlebniß und Gedicht erscheinen könnte, so sehr läßt eine umfangreichere Betrachtung diesen Uebergang der Thatsache zum Kunstwerk dennoch als ein complicirteres Ereigniß erscheinen. Ich frage: bei jener bestimmten Gelegenheit, der allein das Gedicht den Anstoß, hervorzutreten, verdanken sollte, konnten da nicht noch andere Gefühle, Gedanken und Anschauungen zufliegen und vom Dichter zugleich festgehalten werden? Anschauungen, die, aus früher bereits aufgebrochenen Quellen fließend, hier jetzt um einen Punkt zusammenschießen, mit dem sie Anfangs nichts zu thun hatten? Mir scheint, daß bei Untersuchungen solcher Art diese Möglichkeit immer offen bleiben müsse. In Goethe's Geiste wogten unfertige Bilder, Sprachmelodieen, Erinnerungen erlebter und gelesener Dinge, in beständiger Umänderung begriffen, Anfänge und Abschlüsse von Gedankenreihen umher: in diese, nach centralem Zusammenströmen gleichsam begierige Masse fiel irgend ein Erlebniß dann hinein, eine Mitte bildete sich, die Neues und Altes umkreiste, und Goethe's Hand schreibt ein Gedicht nieder, scheinbar ein vom Himmel gefallenes Kind des Momentes, thatsächlich die Offenbarung eines längst Vorhandenen, eine zeitlose Bildung, die weder der Dichter selbst noch Andere genau zu datiren im Stande wären. Und mit dieser ersten Niederschrift ist dann wieder nur erst der Urstoff zu ferneren neuen Umbildungen gegeben. Einmal zur Welt gekommen, wird das Gedicht um und umgewandt, bleibt liegen, wird vergessen, bietet sich auf dem vergilbten Blatte nach Jahren vielleicht wieder dar und empfängt endlich in einem neuen Momente der Erregung, oder aber auch aus kühl kritisch vorgenommener Arbeit den letzten bleibenden Stempeldruck. Woher kam das Gedicht, in welche Zeit gehört es? Woher würde sich irgend Sicherheit gewinnen lassen, welche Schicksale in Goethe's Gedankenwerkstätte der ‚König von

Thule' hatte, um aus der ersten Gestalt, in der das Lied seinen ersten Ruhm gewann, in die zweite überzugehen, in der wir es nun allein kennen? War die zweite Redaction etwas plötzlich in Goethe Aufsteigendes, oder das Resultat von Arbeit? Könnte die zweite Form nicht vielleicht nur aus der Rückkehr zu einer allererſten Fassung entstanden sein, die, nie niedergeschrieben, in Goethe's Geiste stets nebenher erklungen war und deren Aufzeichnung endlich eintrat, um die andere Form zu ersetzen? Ich will damit nicht eine Conjectur einführen, die irgend Wahrscheinlichkeit für sich hätte, sondern es handelt sich nur um ein im Gedankenspiel unternommenes Verfolgen letzter Möglichkeiten. Ausgeschlossen aber wäre dieser Hergang der Dinge nicht. Wir erblicken auf Raphael's allerfrühster Skizze der Disputa eine, nicht weit vom Rande links, entschieden hervortretende Figur, die er bei den weiteren Umgestaltungen der Composition dann völlig beseitigt und vergessen zu haben scheint. Endlich aber, wo er daran geht, die Malerei auf die Wand zu bringen, taucht sie wieder auf und wird nun, fast an derselben Stelle und in gleicher Haltung, in ganz anderer Function aber, was die dargestellte Handlung anlangt, abermals angebracht. Dieses Fortleben in den Gedanken ist etwas Bemerkenswerthes bei dem Erfindungswerke der schaffenden Phantasie Raphael's: ebenso aber ist es bei Goethe wohl in Betracht zu ziehen, wenn es sich nicht bloß um gelegentliches Hin- und Hererwägen, sondern um feste kritische Betrachtung handelt.

Man hat aus der sprachlichen Beschaffenheit Goethescher Gedichte Folgerungen ziehen wollen auf ein allmäliges Entstehen derselben und hat geglaubt, es lasse sich hier, wie man sagt, exact beobachten. Ich halte die Resultate dieser Untersuchungen für nur scheinbare. Goethe gibt bei einigen seiner Gedichte selbst an, er habe sie lange Jahre in den Gedanken getragen, ehe er sie niederschrieb. In der Stunde nun aber, wo er sie zum erstenmal aufzeichnete, schrieb er sie, was Sprachbehandlung und Versbau anlangt, natürlich nicht so wie er sie vor langen Jahren niedergeschrieben haben würde, sondern das Gedicht kam nun den Anschauungen und dem Sprachgefühl entsprechend zur Aufzeichnung,

die seinem damaligen neuesten Entwicklungsgange gemäß waren. Wäre es nun erlaubt, in diesem Falle auf Eigenthümlichkeit der Sprache und des Versbaues hin das Gedicht als ein späteres zu datiren? Gewiß nicht. Philologische und ästhetische Kritik haben hier die Gewalt verloren. Die Macht dieser beiden Factoren wird heute überschätzt. Es gibt keine sichere Methode, die geschichtliche Wahrheit herauszubekommen; das höchst Erreichbare sind Resultate sehr einleuchtender Wahrscheinlichkeitsberechnungen. Meist aber, wo man von Methode redet, handelt es sich nur um Autorität. Jemand, der sich sein Lebelang mit dem Studium eines einzigen oder einiger weniger Autoren beschäftigt hat, wird schließlich zu einer gewissen Divination gelangen, die ihn (neben falschen) richtige Vermuthungen aufzustellen befähigt; niemals aber werden auch die glücklichsten, durch später sich findendes Material etwa bestätigten Conjecturen dieser Art hinterher für Resultate sogenannter exacter oder sogenannter methodischer Forschung ausgegeben werden dürfen.

Ich habe, wenn ich dies mit einer gewissen Schärfe hervorzuheben suche, Gründe dazu, deren Gewicht man anerkennen wird. Es kommt bei wissenschaftlichen Untersuchungen zuweilen darauf an, von wem und unter welchen äußerlichen Verhältnissen sie vorgenommen, und wo und wie ihre Resultate weitergegeben oder gelehrt werden. Bisher war die wissenschaftliche Beschäftigung mit Goethe in den Händen einzelner weniger Leute, sogenannter Goetheforscher, deren Eigenthümlichkeiten man kannte und mit deren Art, die Werke zu erklären, man sich auseinandersetzte. Da ging Manches durch, das man des Mannes wegen gelten ließ. Jetzt aber, wo über Goethe an allen Universitäten gelesen wird, und die Studenten ein Recht darauf haben, nur ganz Sicheres, Verbürgtes und Beweisbares in Empfang zu nehmen, müssen die, welche auf dem Katheder stehen, sich zu vertheidigen oder auch anzugreifen wissen. Sie haben die Verpflichtung, auf festem Boden zu stehen und, wo er unfest ist, ihn zu befestigen. Bald wird Ansicht gegen Ansicht streiten, und der Eifer der Schüler für die Richtigkeit dessen eintreten, was die Lehrer behaupten. Diesem Zustande gegenüber, dessen Einbrechen bevorsteht, möchte ich als meine Ueberzeugung

ausgesprochen haben, daß, wer sich Goethe's Gedichten hingibt, ohne nach Zeit, Schicksalen und abweichenden Lesarten zu fragen, sondern sie in der Gestalt aufnimmt, in der er sie selbst uns darbietet, sie in ihrer Schönheit ebenso tief empfinden und ebenso rein genießen wird, als wer oft und viel mit ihnen zu thun hatte und Wort für Wort Kenntniß von Dingen in sich trägt, die langes und gründliches Studium gewähren. Die chronologische Betrachtung der Werke eines Schriftstellers zerreißt sein Bild, das, sobald ein Dichter nicht mehr zu den Lebenden gehört, sich zu etwas Einheitlichem zusammenschließt. Vom Augenblicke seines Todes an bilden seine gesammten Werke ein untrennbares Ganzes, dessen Bestandtheile alle uns in gleiche Nähe rücken. Was er in jugendlicher Ahnung hinstammelte, wächst mit dem, was er in lichter Klarheit hohen Alters aussprach, zusammen Eins das Andere ergänzend. Eins ohne das Andere nun nicht mehr denkbar. Eins das Andere bestätigend.

Goethe's Gedichte zu beurtheilen, als seien sie das Erstlingswerk eines neu auftretenden Dichters, wäre nicht möglich. Unsere heutige poetische Sprache beruht in der Hauptsache noch immer auf Goethe. Hehn weist nach, wie sehr Goethe Luther's Bibelübersetzung verschuldet sei; wie sehr aber erst sind wir es Goethe! Wie ist jede seiner Wendungen Gemeingut geworden; wie sehr stimmt der specifische Werth jedes seiner Worte mit dem Sinn überein, in dem wir es gebrauchen! Unzähligemal wiederholt, nachgeahmt oder auch umschrieben, durchklingen seine Gedanken und Verse unser Gedächtniß. In Musik gesetzt, in Chrestomathien und Lesebüchern wiederholt, scheinen sie den Reiz der bloßen Neuheit eingebüßt zu haben und besitzen ihn doch immer noch! Werden sie ihn je verlieren? Man vergleiche mit Goethe's Versen die seiner Nachahmer, um zu empfinden, daß ein Ende der Frische seiner Sprache und ihrer täglich sich wiedergebärenden Neuigkeit nicht zu erwarten sei. Goethe's Gedichte erschöpfen alle Stimmungen des Deutschen Gemüthes. Vom lautesten Uebermuthe bis zu der geheimsten Frömmigkeit reicht ihr Inhalt. Sie rühren, sie erschüttern, sie erfreuen, sie beruhigen, sie erfüllen mit Sehnsucht und stillen sie mit

den süßesten, zartesten Worten. Sie lassen Gestalten, Landschaft, Tag und Nacht, Morgen und Abend, Gewölk, Gestirn und Finsterniß vor unseren Augen aufsteigen. Keine Saite eines Deutschen Herzens, die Goethe's Finger spielend nicht berührten.

Mehr noch als bei den Gedichten ist beim Faust die Gefahr vorhanden, daß der reine Genuß des Werkes durch den Kampf der Interpretatoren und die Beobachtungen derer, die seine Entstehung nachweisen wollen, getrübt werde. Die Streitigkeiten der Sprachforscher haben Homer's wunderbare Dichtungen in ihrer Wirkung beeinträchtigt und damit dem Deutschen Volke einen entschiedenen Schaden zugefügt. Möchte sich dies traurige Schauspiel bei Goethe's Faust nicht wiederholen, dessen Schönheit es zu empfinden gilt, unbekümmert darum, wie der Dichter ihn zu Stande gebracht. Bei Homer ist nachgewiesen worden, daß er fast zufällig aus Volksliedern sich zusammengefunden habe. Ich will über diese Hypothese hier nicht streiten, sondern nur sagen, daß die für sie angegebenen Gründe Denen, die mit moderner Literaturgeschichte zu thun haben, nicht den Anschein von Etwas haben, das in einer so wichtigen Sache überhaupt als „Grund" figuriren dürfte[1]).

[1]) Homer's Gedichte, sie mögen entstanden sein wie und wann sie wollen, sind sicherlich älter als 2500 Jahre. Angenommen, es sollte von heute ab in 2500 Jahren über Goethe's Faust verhandelt werden, so würde, selbst wenn alles heute über diese Frage gedruckt und in Manuscript vorliegende Material bis dahin erhalten bliebe, doch unmöglich sein, in dieser fernliegenden Zeit noch das lebendige Gefühl der heutigen Deutschen Sprache zu haben. Der eigentliche Lebensathem einer Sprache geht mit dem Jahrhundert fast schon verloren, in dem ein Dichter lebt. In 2500 Jahren würde man bei der Kritik des Faust beinahe nur vom ethischen Inhalte des Gedichtes ausgehen können, so weit ästhetische Betrachtung ihn zu erfassen im Stande wäre. Wie bei Odyssee und Ilias würde dann sich herausstellen, wie fast jeder Vers nothwendig ist, wie ein erkennbarer Fortschritt die Dichtung gleichsam in straffen Zügeln vorwärts treibt und wie ihr gesammter Inhalt an menschlicher Charakteristik ein einheitliches, in allen Theilen aufeinander beruhendes, in höchster Gedankenarbeit ineinander gefügtes Gemälde sei. Wir heute noch empfinden den Unterschied jener beiden Fassungen des „Königs von Thule" aus angeborenem Sprachgefühle. Schon in hundert Jahren würde man das vielleicht nicht mehr vermögen und beide Fassungen dürften dann was Sprache und Ton anlangt als gleichwerthig nebeneinander stehen.

Wollte man Goethe's Faust darauf hin untersuchen, daß er allmälig und zufällig zusammengekommen und zu dem geworden sei, was er endlich ward, so würde man in ganz anderer Art mit Beweisen operiren können; trotzdem ist beim Faust in erster Linie die Einheit des Gedichtes von Anfang an, den eigenen Worten des Dichters gemäß, festzuhalten und jede das Gegentheil vertretende Kritik mit dem höchsten Mißtrauen aufzunehmen. Wilhelm Scherer hat den fortschreitenden Aufbau des Faust markiren wollen, und seine Untersuchungen, sowohl was die Methode, als was die Resultate anlangt, haben Gegner und Anhänger gefunden. Ich habe niemals zu den letzteren gehört. Durch Erich Schmidt's Entdeckung des ältesten Faustmanuscriptes sind einige von Scherer's Aufstellungen nun bestätigt, andere beseitigt worden. Ich nehme als Quelle aber auch dessen, was sich als zutreffend erwies, nur Scherer's persönlichen scharfen Blick und nicht irgendwelche Methode an, die er angewandt hätte. Das, was ich beim Faust „die Frage" nenne, bleibt von dieser Entdeckung unberührt. Hat Goethe in frühester Zeit den Faust als eine kurze Folge fragmentarischer Scenen niedergeschrieben, so ist dies Niedergeschriebene nicht maaßgebend für das, was er damals, auch wenn er es nicht aufzeichnete, dennoch mehr oder weniger consistent bereits in sich getragen haben kann. Die „Frage" ist, ob Goethe geirrt haben müsse, wenn er zu wiederholten Malen selbst sagt, es sei das gesammte Drama ihm in einem bestimmten Momente seiner ersten Jugendzeit fertig einmal vor dem Geiste vorübergezogen. So daß die Form also, in der er es im höchsten Alter vollendete, doch nur das enthielt, was er der geistigen Essenz nach im gesammten Umfange von der Straßburger Zeit an in sich trug. Ich glaube, daß Goethe nicht irrte als er dies aussprach.

Natürlich aber mußte diese anfängliche Erscheinung des gesammten Dramas, wenn einzelne Theile daraus niedergeschrieben wurden, die Sprache und den Gedankengehalt empfangen, der Goethe auf der Altersstufe, auf der er stand, jedesmal eigen war, und so darf davon gesprochen werden, daß die einzelnen Gestalten des Dramas, Faust in erster Linie, in den späteren Jahren mit

Goethe selbst an innerer und äußerer Vollendung zunahmen. Wie dies geschehen sein könnte, habe ich in meinen Vorlesungen darzulegen versucht. Das Drama empfing, als Goethe den ersten Theil anfangs der neunziger Jahre zum ersten Male gedruckt herausgab, damals die Sprache, welche Goethe jener Zeit als die für dieses Werk geeignete erschien; die allererste Form mithin mußte durch eine andere ersetzt werden, wie Goethe sie bei anderen Werken damals aufgegeben und durch neue, vollendetere Fassung ersetzt hatte. Goethe, als er 1790 den Faust in einem dünnen Bändchen zuerst der Welt vorwies, wollte zugleich zu erkennen geben, wie wenig diese schmale Probe das repräsentire, was er als Ganzes in sich trage, und so nannte er diesen ersten Druck des Faust von 1790 „ein Fragment". 1808 erst, abermals in einer anderen Bildungsepoche des Dichters, kam der erste Theil dann in umfassenderer Vollendung heraus. 1774 also die erste Niederschrift, 1790 erster Druck, 1808 erste abgerundete Ausgabe, 1832 zweiter Theil! Welche bedeutungsvollen Zwischenräume bei der unablässigen inneren Umarbeitung des Werkes!

Goethe sagt verhältnißmäßig wenig über diese Arbeit der Fortbildung, die gewiß manche Stunden in Anspruch nahm, von denen Niemand je wissen wird. Erich Schmidt hat die Tagebücher Goethe's vom Jahre 1797 bis 1832 durchgenommen und die auf die Arbeit am Faust bezüglichen Notizen daraus zusammengestellt. Hier gewinnt man recht einen Anblick, wie dieses Gedicht Goethe stets umschwebte. Von den Momenten aber, wo er nur in Gedanken daran thätig war, hat er soviel wie nichts sagen können, sondern wohl nur die bemerkt, in denen es zu entschiedener Arbeit kam. Aus Goethe's gelegentlichen Mittheilungen über andere Werke, wie die ihn überraschten, ihm unversehens in die Seele einbrachen und dann durch äußere Umstände wieder hinausgedrängt wurden, dürfen wir schließen, daß auch Faust oft das gleiche Schicksal hatte, in Gedankenfragmenten dem Dichter aufzutauchen und gegenwärtig zu sein. Erinnern wir uns an jene nie zu voller Gestaltung gelangte Nausikaa oder an Iphigenie in Delphi: wie schön Goethe in der italienischen Reise von den Stunden erzählt, in denen diese Werke

plötzlich seine Seele erfüllten: ohne diese eigenen Geständnisse wüßten wir wenig von ihnen. Gedenken wir aber auch bei der anderen, älteren Iphigenie, welche äußeren, zufälligen Elemente deren Persönlichkeit umflossen, um sie zu dem abzurunden, was sie zuletzt ward. Und nun gar was die erste Entstehung dieser Gestalten anlangt! Wenig Untersuchungen sind mir so verlockend erschienen als in dieser Richtung angestellte, nirgends aber trügt der Anschein so leicht. Wir wissen, daß Werther's Lotte ihr Urbild in Lotte Buff hatte; wir wissen ferner, wie Maximiliane Laroche mit Lotte verschmolzen wurde. Konnte nicht aber bei Bildung dieser idealen Gestalt Erinnerung an Früheres außerdem mitwirken? Züge, die in Goethe schlummerten und von denen er selbst kaum noch wußte, woher sie in seine Phantasie gedrungen und in ihr haften geblieben waren? Leipziger und Straßburger Erinnerungen konnten dabei mitgearbeitet haben. Dergleichen erhebt sich über alle Chronologie und ästhetische Chemie.

Es handelt sich hier auch nicht um das allein, was der Dichter selbst erlebte oder selbst war, sondern um Entlehnungen. Da Werther, obgleich so völlig Goethe's Bild, doch wieder mit Rousseau's St. Preux der neuen Heloise genau zusammenhängt: wie weit flossen aus Heloise selbst Bestandtheile in Lotten hinein, während aus Heloisen zugleich andere in Gretchen übergegangen sein könnten? Was aber mag in Faust's eigene Gestalt nicht eingeströmt sein; welche inneren Gewalten, die jahraus jahrein diese Gestalt, vor der er sich selbst fürchtete, in Goethe's Geiste umwälzten und -wandelten! Keine Kritik würde sie aus dem Gedichte herausscheiden, auch wenn die verschiedenen Redactionen noch genau von einem noch so scharfsinnigen Gelehrten verglichen würden.

Die Wege, auf denen musikalische, bildnerische, dichterische Schöpfungen sich im Geiste eines Künstlers wachsend vorwärts bewegen, sind ebenso sehr verhüllt und geheimnißvoll wie die Verwandlung der eigenen Erlebnisse eines Künstlers in ein Kunstwerk es ist. Wer sich damit abmüht, die Pfade wiederaufzufinden, die hier gegangen worden sind, wird nie über Vermuthungen hinauskommen. Ich habe, wo ich (in meinen Vorlesungen) im Allgemeinen

hier und da die Richtung zu bestimmen suchte, in der die Phantasie schaffender Künstler zur letzten Form ihrer Werke gelangte, stets betont, daß es sich um Vermuthungen handle. Am besten ist, sich beim Genuß der Werke von diesen Zusätzen der nachforschenden Verehrung frei zu halten. Auch Faust haben wir so zu nehmen, die von Goethe bestimmte letzte Form als das Maaßgebende anzusehen und ohne zertrennende Kritik das Gedicht in ihr zu genießen als eine in dieser Gestalt erst vollendete Arbeit. Unserem Gefühle nach würde sie von jeher in Goethe's Geiste vorhanden gewesen sein. Nur daß sie, allmälig erst niedergeschrieben, allemal die Formen annahm, die, früher oder später, Goethe's Entwicklung entsprachen.

Faust's große Wirkung beruht darauf, daß dieses Gedicht beim Leser, in welchem Lebensalter er stehe, das Gefühl hervorruft, als sei es an ihn persönlich gerichtet gewesen. Man hält sich für den ersten vollbürtigen Vertrauten des Dichters. Man sagt sich: wenn er nur noch lebte, ich würde ihm Dinge gesagt haben, die ihm den Beweis führten, tiefer als von uns sei er nie verstanden worden. (Mehr kann ein Schriftsteller überhaupt nicht erreichen, als daß er Menschen begegnet, die ihm anvertrauen, so wie sie ihn verständen verstehe Keiner sonst ihn.) Während Faust's erster Theil alle Geheimnisse der Leidenschaft zu enthalten scheint, entspringt dem zweiten Theile ein überwältigender Reichthum an Lebensweisheit. Hier holt man sich von allen Seiten heute die Sprüche, in denen die Fragen des neuesten Tages erschöpfenden Abschluß empfangen. Kein wissenschaftliches Problem, für das der lösende Orakelspruch im Faust nicht enthalten schiene. Auch die vornehmsten Fachgelehrten, die Goethe's Schriften in Sachen der Naturwissenschaft kaum nennen würden: sobald es sich um Naturbeobachtung handelt, sind stolz darauf, aus dem Faust diejenigen Verse citiren zu dürfen, die ihre eigenen Anschauungen zu bestätigen scheinen. Doch all das braucht Niemandem erst gepredigt zu werden.

Ganz neuerdings erst hat man nach dem ersten, der lange von der Bühne fern blieb, nun den zweiten Theil des Faust darzustellen unternommen und die Entdeckung gemacht, welche groß-

artigen, rein sceniſchen Effecte darin verborgen liegen. Den heute geltenden realiſtiſchen Anſchauungen derer, die mit unſeren Bühnen zu thun haben, iſt es gemäß, dies sceniſche Element auf das kräftigſte auszubeuten, und auf dieſem Wege eine Art von Harmonie der einzelnen Theile, aus denen der zweite Theil loſe zuſammengeſetzt ſcheint, hervorzuzwingen. Man verſteht es heute, ſogar mit dieſen rohen Verſuchen dem Verlangen des Publicums zu genügen, das nun einmal im Fauſt ein darſtellbares Theaterſtück wittert. Und darin täuſcht es ſich nicht. Ehe ſich etwas Erträgliches aber, einigermaßen der Dichtung Gerechtwerdendes aus den heutigen Verſuchen geſtalten kann, wird es noch längerer Zeit bedürfen. Jedes Wort iſt in dem Gedichte inhaltsvoll, ein unentbehrlicher Theil des Ganzen. Wie in Beethoven's Symphonien jeder Ton in Betracht kommt. Sollen wir dahin kommen, den unter dem Anſchein höchſt realer Bilder und Handlungen überall als Hauptſache verborgen liegenden ſymboliſchen Werth der Scenen ſo hervorzuheben, das er durchaus zur Geltung komme, ſo muß vorher, um nur dies zu nennen, eine ganz neue Schule der Declamation bei uns eingeführt worden ſein. Die Sprache des heutigen Theaters hat ſich von der des Lebens entfernt; die Bewegungen des Schauſpielers entſprechen ebenſo wenig dem, was uns natürlich und zugleich doch als in idealem Sinne über das Gewöhnliche hinausgehoben erſcheint. Durch eine gewaltſame Nachahmung der ſogenannten reinen Natur, man ſollte eher ſagen des gewöhnlichen Daſeins, iſt hier nicht geholfen.

Es iſt wichtig alſo auch beim Fauſt, ſich an ein Exemplar ohne Anmerkungen zu gewöhnen. Von ſelbſt verſteht ſich, daß, wo Lebensweisheit in ſolchen Maſſen vorgetragen werde, Goethe nicht nur mit anderen Schriftſtellern oft übereinſtimme, die über dieſelben Dinge ähnliche Gedanken hegten, ſondern auch, daß er Vorhandenes fertig ſich aneignete und aufnahm. Aber ſelbſt auf Gedanken hingewieſen zu werden, die nicht Goethe's Eigenthum waren, nützt nicht viel, da Goethe, indem er ſie aufnahm, ſie zu ſeinem Eigenthume machte. Dadurch, daß er ſie in den neuen Zuſammenhang der übrigen, ihm allein gehörenden Gedanken bringt, nimmt er ihnen

vollends das fremde eigene Leben und erlaubt uns, auch diese Früchte zu genießen, als seien sie auf seinem Boden aus ursprünglich ihm gehörigen Blüthen erwachsen und an seiner Sonne allein reif geworden. Was Goethe aufnimmt, in das fließt sein Blut nachträglich hinein. Erwiesen und unbestritten ist, um eins der schlagendsten Beispiele hierfür anzuführen, daß das Gedicht des westöstlichen Divans, „Ach, um deine feuchten Schwingen — West, wie sehr ich dich beneide", von Marianne von Willemer gedichtet und von Goethe fertig, wie es dastand, in seine Gedichte aufgenommen wurde. Niemandem aber würde einfallen, dies Gedicht aus dem Zusammenhange der übrigen etwa herauszunehmen. Für mich gehört es, obgleich nicht von Goethe herrührend, trotzdem zu seinen Werken und bleibt sein völliges Eigenthum. Er hat es gleichsam durch Adoption in seine Familie verpflanzt. Er hat es als so völlig seiner eignen Natur entsprechend anerkannt, daß, um das Beispiel zu wiederholen, sein Blut nachträglich hineingeströmt zu sein scheint. Daß Marianne es gleichsam als seine Vertreterin hervorbrachte.

Und nun ein Wort über die Briefe und Tagebücher.

In Goethe's nachgelassenen Papieren findet sich ein bedeutender Bestand von Belegen jeder Art für den Inhalt der sich aneinanderreihenden Tage seines Lebens. Mit der pedantischen Sorgfalt, die er in Dichtung und Wahrheit auch seinem Vater zuschrieb, sucht er Acten zusammenzustellen, die einstweilen nur ihm selber Auskunft geben sollten über das, was er that und was an ihn herantrat. Er betreibt diese Sammlungen mit sich in den Jahren steigerndem Interesse. Nichts erscheint ihm als unwichtig. Dem Unbedeutenden weiß er seine Stelle zu geben. Notizen über Notizen fügt er dem bei: beinahe von Stunde zu Stunde bewahren sie zuweilen Nachricht auf über das, was er gesehen, gethan, gedacht, gedichtet.

Wer sollte das, Goethe's Erwartung nach, nach seinem Tode einmal lesen? Wer es benutzen? Mir scheint, es müsse eine Art von Naturtrieb als bewegende Kraft hier angenommen werden, wie der Vogel vielleicht sein Nest baut, noch ohne an seine Brut zu denken, nur aus einer inneren Nöthigung, und wenn das Nest vollendet ist, sitzt er eines Tages brütend darauf. Es reihen sich

einfache Naturprocesse aneinander. So sehen wir Goethe's Hand in fast unbewußter Mühe notiren was ihn umgab, was er empfand und was in Bildern in ihm auftauchte. Er erlebte, er schrieb, er bewahrte das Geschriebene auf. Das Weitere würde sich schon finden, meinte er wohl. Man nannte Aristoteles den Secretär der Natur, man könnte Goethe den dienenden Secretär seines eignen sich fortentwickelnden Geistes nennen, seiner wachsenden Persönlichkeit, die er als ein sich vor seinen Augen entfaltendes Naturproduct empfunden hat, und der er unausgesetzte Beobachtung zu Theil werden ließ. Ueberall begegnen wir bei ihm Spuren des Bestrebens, Denen, die zukünftig einmal sein Leben beschreiben würden, vorzuarbeiten. So daß die Aufstellung des Goethearchivs in seiner jetzigen Organisation als die Ausführung seines eignen Wunsches erscheint, dessen Erfüllung das Testament seines Enkels möglich machte.

Das Verständniß der Tagebücher öffnet sich nicht sofort. Hier bedarf es der Kenntniß des Materiales im großen Umfange. Dem Eingeweihten bieten die neu sich erschließenden Quellen ungemeinen Genuß. Sie bestätigen und ergänzen das Bekannte; sie überraschen durch Gewährung frischer Kenntnisse. Aber auch dem, der diese Dinge unbefangen, eben nur so weg liest ohne näher darum zu wissen, fehlt hier der Genuß nicht. Goethe hatte die Gabe, mit notizenhaft wenigen Strichen Zustände, die er nur andeutet, zugleich doch beschreibend fast zu entschöpfen und Einblicke zu gewähren in sein tägliches Leben, die entzückend sind. Ich möchte diese Gabe mit der Rembrandt's vergleichen, der, ohne Gleichen in dieser Richtung, was er mit wenigen Federstrichen skizzirt, so ganz und gar zu geben scheint, daß man seinen Augen nicht traut, indem man die Dinge, die manchmal nur in einigen Kleckſen bestehen, vor sich zu haben vermeint als lebten sie.

Auch Goethe's Briefe tragen meistens diesen tagebuchartigen Charakter, die aus seinen frühesten Jahren ausgenommen, in denen er sich an fremde Muster anschließt. Diese anfänglichen Versuche richtet er ein, wie man dergleichen in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu schreiben pflegte. Uns heute erscheint

diese Manier geziert, in der auch Friedrich des Großen und Voltaire's Correspondenz, bis auf die letzten Zeiten, fast durchweg gehalten ist. Eine veraltete Mischung von Ernst und poetisirender Tändelei. Wir haben in Rechnung zu bringen, daß dem Zeitalter, in das Goethe's erste Erziehung fiel, Zeitungen fehlten und daß dem wachsenden Bedürfnisse persönlichen Verkehres dadurch genügt werden sollte, daß man der Correspondenz den Anschein liebenswürdig bewegter Unterhaltung, oder, wo das nicht anging, wenigstens freundschaftlichen Geschwätzes verlieh. Wie sehr Goethe selbst in verhältnißmäßig später Zeit von Einflüssen dieser Art nicht frei war, zeigen noch einige von den letzten Frankfurter und frühesten Weimaraner Briefen. An Lavater, Jacobi und Gustchen Stolberg schreibt er, Jedem in einem gewissen, für ihn besonders behandelten Begeisterungsjargon, den die Betheiligten einst nicht als übertrieben empfanden, der auch uns zuweilen entzückt, den wir aber doch auch nicht hinwegleugnen. Zu voller Natürlichkeit gelangte Goethe's Briefton erst in dem jahrelangen, ebenso sehr in Briefen als in Gesprächen sich bewegenden Verkehr mit Frau von Stein, und die in unserer Ausgabe zum erstenmal gedruckten Briefe aus Italien sind das schönste, aber auch abschließende Denkmal dieses geistigen Zusammenlebens (über dessen sittliche Natur Niemand heute mehr in Zweifel sein kann). Italien, wie es vor nun gerade hundert Jahren dem Deutschen sich erschloß, als eine überraschende, sonnengetränkte, schönheitserfüllte neue Welt, ist ganz in diesen Briefen, die an die Weimaraner Freunde gerichtete Tagebuchblätter waren, enthalten. Manchem, der das Land heute betritt, schaffen sie jetzt noch den romantischen Schimmer in die Phantasie zurück, der so voll längst nicht mehr über dem Lande und dem Volke liegt, sondern von dem ein letzter Abglanz nur noch zurückblieb. Um Rom zu erblicken, wie Goethe es sah, sei auf Piranesi's Kupferstiche verwiesen, die im elterlichen Hause ihn als Kind für die Stadt begeistert hatten, und die in seltsam großartigem Realismus den Reiz der in Verwilderung, wie eine halbe Wüste, und zugleich in höchster Schönheit prangenden Residenz der Päpste aufbewahren. —

Ueber seinen Werken steht Goethe als lebendige fortwirkende

Persönlichkeit. Was er als solche werth sei, auch davon ist von vielen Seiten her schon die Rede gewesen, nur ganz geringe Kenntniß seiner Bedeutung in dieser Richtung aber doch in das Volk eingedrungen. Dem Publicum ist das lebendige Wasser seines Geistes nur insoweit sichtbar, als es in glänzenden Fällen und Springbrunnen aufrauscht: die Zukunft aber wird es auch als Kraft kennen lehren, die Mühlen treibt, auf denen tägliches Brot gemahlen wird.

Dieser, in Weimar im October 1887, geschriebene Aufsatz erschien zuerst im 3. Hefte der Deutschen Rundschau von 1888. Ich füge, weil er gewisse principielle Fragen berührt, die früher oder später in verschiedener Weise beantwortet werden müssen, den Wiederabdruck einer Besprechung der „Aufsätze über Goethe von Wilhelm Scherer" hinzu, welche ich am 5. Januar desselben Jahres in der Deutschen Literaturzeitung veröffentlicht hatte.

Nach Abschluß der Literaturgeschichte wollte Wilhelm Scherer seine „Goethebiographie" in Angriff nehmen. Oft fragte er mich „was meinen Sie, soll ich damit anfangen?" Ich konnte nicht wissen, wie sehr er des Ausruhens bedürftig sei, und ermunterte ihn. Was die Aufsätze über Goethe enthalten, sind Fragmente einer solchen Arbeit, wie sie ihm seit vielen Jahren schon vorschwebte. In verschiedenen Zeiten faßte er die Aufgabe, was die Form anlangt, sicherlich anders. Hätte er sie angreifen dürfen, so würde schließlich wohl nur wenig an kritischen Ausführungen sichtbar geworden sein. Sein Streben war auf immer größere Einfachheit gerichtet. Er sagte mir einmal „wenn ich die Literaturgeschichte jetzt zu schreiben hätte, würde ich Alles noch viel straffer zusammenfassen". Es lag etwas Befehlendes in Scherer's Natur: als Gelehrter suchte er zu überzeugen und mußte zugeben, daß alle Untersuchung doch nur zu bedingter Sicherheit leite, als Schriftsteller aber wünschte er den Widerspruch der Mitlebenden abzuschneiden. Diese Aufsätze klingen deshalb auch so ganz als die Sprache eines Lebenden, der noch selber dasteht um für seine Gedanken und die Worte, in die er sie kleidet, einzutreten, und doch, da ihr Urheber so früh fortgenommen wurde, werden sie keinen derer mehr reizen, die darin zuweilen hart angefaßt werden. Die Schuld müßte in diesem Falle Erich Schmidt und mich treffen, die wir die Sachen neu drucken ließen. Mir war es, als mir die Bogen den Sommer über in meine Einsamkeit einzeln zu Händen kamen, oft, als sende Scherer

sie mir, und unwillkürlich durchschoß mich da und dort der Gedanke: darüber muß ich doch erst mit ihm sprechen, ehe das so wieder in die Welt geht. Seine Absicht, als er die einzelnen Stücke für etwaiges späteres gemeinsames Erscheinen zusammenlegte, war völlige Umarbeitung gewesen. Im Hinblick hierauf konnte wohl der Zweifel aufsteigen, ob es nicht besser sei, diese Aufsätze, deren jeder zu verschiedenen Zeiten seine lebendige Wirkung gehabt, nun ruhen zu lassen. Natürlich aber mußten solche Bedenken dann schweigen, als wir erwogen, wie wichtig gerade ihr Erscheinen dicht neben einander im Anscheine eines geplanten Buches sei. Sie bilden so wie sie vorliegen ein Supplement zu dem wichtigsten Theile der Deutschen Literaturgeschichte. Sie zeigen, wie er zu seinen Resultaten gelangte. Es kommt für den Leser hierauf zumeist an; weniger, in wie weit man bei einzelnen Fragen mit Scherer übereinstimmte oder dessen Methode gutheiße. Ein Fall, in dem ich selbst an vielen Stellen bin. Denn so nah ich Scherer stand, so verschieden waren oft unsere Meinungen über die Behandlung der Dinge sowohl, als über die Sicherheit des Gefundenen. Er griff anfangs aus dem Bereiche, in den er sich neben Müllenhoff gestellt, nur hier und da in den der neueren Literatur herüber, sich damals meist nur im Allgemeinen haltend; allmählich erst begann er die philologische Behandlung, in der er eine so scharfdisciplinierende Schule durchgemacht, auf Goethe anzuwenden. Es schien ihm, als ob sich mit der Lachmannischen Culturmethode auch dem modernen Boden ganz neue Frucht abzüchten lassen werde. Ich konnte so fest nicht daran glauben: ein gewisses Waltenlassen der Willkür schien mir nothwendig. Ich erinnere mich aus den vergangenen Zeiten, wo nur Wenige im Stillen sich mit Goethe beschäftigten und an wissenschaftlichen Betrieb dieser Studien auf Universitäten noch gar nicht gedacht wurde, wie ein älterer klassischer Philologe einmal folgendes Geständniß machte: „es ist seltsam, wenn ich die Principien, nach denen wir die Texte der antiken Klassiker herstellen, auf Goethe's Schriften anwende, will nichts dabei herauskommen". Scherer würde dem nicht beigestimmt haben. Er glaubte bei seinen Untersuchungen über die Entstehungsgeschichte des Faust an den Gewinn von festen Punkten, zu deren Anerkennung man nöthigen könne. Er meinte die Lachmannischen „Nähte" nachweisen zu können. Der Scharfsinn, mit dem er zu Werke geht, ist bewunderungswürdig, aber weder mich, noch Julian Schmidt, seiner Zeit, hat er überzeugen können. Uns, den so viel älteren, war der Glaube an die Wirksamkeit philologischer Hilfsmittel nicht mitgegeben worden, der Scherer beseelte.

Scherer hat meine Art, die Goetheschen Dinge zu behandeln, im Stillen vielleicht manchmal als eine dilettantische angesehen, sich in manchen Fällen in Vermuthungen aber weiter vorgewagt, als ich je den Muth gehabt. Er glaubte, wenn er eine Anzahl sicherer Schritte gethan, dann einen Sprung ins Ungewisse sich gestatten zu dürfen. Seinem Geiste war eine unglaublich

fruchtbare kritische Erfindungsgabe eigen. Es war eine Freude, mit ihm zu disputiren, er wußte immer wieder seiner Ansicht nach unangreifbare Stellungen zu finden. Wenn wir länger zusammen gearbeitet hätten, würden wir wahrscheinlich viele Gebiete endlich nicht mehr berührt haben. Ich bespreche diesen Gegenstand, weil hier etwas liegt, was innerhalb der Goetheforschung vielleicht zu einer Scheidung in der Behandlungsweise und in den Grundanschauungen führen wird.

Ich war, wie eine nachträgliche Notiz Scherer's zeigt, die wir aufgenommen haben, mit der Herstellung der Nausikaa nicht einverstanden. Mein Hauptgrund war, daß Goethe's Schema für diesen selbst nicht bindend sein konnte. Es galt Goethe nur für den Augenblick vielleicht, wo er es niederschrieb, und es liefen vielleicht in diesem Augenblicke selbst schon andere Möglichkeiten nebenher, die er ausließ und die später an die Stelle des Aufgezeichneten getreten wären. Was ich Scherer damals als meine Construction der Tragödie schrieb, war ein im Hinblicke auf solche Möglichkeiten, zugleich aber im schärferen Anschlusse an das Vorhandene erfundenes Phantasiegebäude, das ich aber auch für nichts Besseres ausgab. Das Bedenkliche der, wie man heute kurzweg zu sagen pflegt, „philologischen", oder „streng wissenschaftlichen" Methode, liegt überhaupt darin, daß man, nachdem alles aufzutreibende Material aufgetrieben und strengstens untersucht worden ist, sich für befugt hält, aus diesem Bestande absolut zuverlässiger Mittheilungen nun bindende Schlüsse zu ziehen. Aber dies aufgebrachte Material beruhte in seiner Totalität nur auf dem Zufalle. Man darf Fragmente eines Bestandes niemals dessen vollen Umfang repräsentiren lassen. Jeder zufällige neue Fund ändert ja die Lage der Dinge von Grund aus. Und so finden wir in Erich Schmidts eben erschienenen „Tagebüchern und Briefen Goethe's aus Italien" den Vermerk wieder, Scherer habe, als er die Nausikaa reconstruirte, die Notizen nicht gekannt, welche im Goethearchive zum Vorscheine kamen. Es könnten künftig vielleicht noch andere sich finden, um das umzugestalten, was man unter Hereinziehung der von Schmidt gefundenen Fragmente heute etwa als das erreichbare Material zum Grunde neuer Conjecturen gemacht. Möchte dies Material aber noch so umfangreich und vollständig erscheinen: immer würde das Bedenken seine Verwerthung beeinträchtigen, daß das Datum der ersten Niederschrift nicht auch das des ersten Erscheinens in der Phantasie des Dichters sei, der Jahre lang Dinge mit sich herumtrug, ehe er sie mit einer Zeile fixirte. Dies gilt besonders für Faust. Der bleibende Werth der betreffenden Aufsätze liegt nicht in dem Resultate der Untersuchungen Scherer's, sondern in der Art, wie er sie anstellt. Man läßt sich gern von ihm leiten wohin er uns haben möchte, auch wenn man weiß, daß sein Ziel nicht in der Richtung liege, die er selbst heute etwa einschlagen würde. Allen Stücken unserer Sammlung wohnt das lebendige Element inne, das Scherer in so hohem und in so sehr mitteilbarem Grade eigen war: daß wir uns von ihm fassen und

fortführen lassen, und daß uns nie gereut, den Weg, den er wollte, so lange er ihn selbst beschreitet, mit ihm zurückgelegt zu haben. Die Arbeit über Nausikaa aber zeigt unter den hier abgedruckten ihn auch deshalb am vollsten, weil sie seine eigenthümliche Gabe des Reconstruirens am umfangreichsten zeigt. Sein Bestreben ist: „uns zu erstatten, was die Natur uns ganz versagt" wie Goethe schreibt. Wenig Tage vor seinem Ende saß ich einmal bei ihm. Er hatte sich, weil ihn das erfrischte, bei Tage noch auf eine Anzahl Stunden zu Bette gelegt. Er explicirte mir, wie er sich auf lange Zeit hin nun ganz resignirt habe. Wie der Gedanke an seine Frau und die Kinder ihm in seinen Arbeiten allein maßgebend sein dürfe. Wie er auf lange hin nichts Neues zu unternehmen gedenke. Es dämmerte schon als ich fortging. Er hatte eine Zeit lang geschwiegen, dann hielt er mich plötzlich zurück und mit ganz veränderter Stimme begann er: „Wissen Sie, eine neue Auflage vom Leben Ihres Onkels wird bald nöthig sein! Dazu werde ich ein ganz neues Kapitel schreiben: Ein ungeschriebenes Buch Jacob Grimms! Das ist das Buch über Deutsche Sitten und Gebräuche, das er noch schreiben wollte! Da weiß ich, was darin stehen sollte! Das wird ein schönes Kapitel werden! Was meinen Sie?" Was ich meinte? Ich ahnte, dies Kapitel werde ungeschrieben bleiben.

In seiner Stimme lag der alte Kriegsruf. Das Gefühl seines Leidens und der Zurückhaltung, die er sich auferlegen müsse, war verschwunden. Scherer, so ruhig er das Gegentheil versicherte, vermochte den Gedanken doch nicht zu fassen, daß er in seinem Vorwärtsdringen durch Schranken gehemmt sein solle. Er hätte nicht leben können ohne große Unternehmungen, wie er sie stets mit sich herumtrug, und für die er, wäre ihm Leben bestimmt gewesen, geschaffen war. Mit welchem Ueberblicke organisirte er, verbunden mit Loeper, die neue Goetheausgabe! Sein Lieblingsgedanke war die Gründung einer „Deutschen Akademie", in der alle Gelehrten sich zusammenfinden sollten, denen Deutsche Sprache und Geschichte am Herzen lägen. Alle Fehde und Gegnerschaft müsse dagegen zurückstehen. Er hatte einen detaillirten Plan dafür ausgearbeitet, wie er mir mehrfach aussprach. Gezeigt hat er ihn mir nie, aber er muß sich in seinen Papieren finden. Dies ist ein Trost bei seinem Fortgange, daß die Vorsehung, indem sie seiner Laufbahn ein plötzliches Ende setzte, ihm lange Jahre vielleicht traurigen Ankämpfens gegen ein andres Leben ersparte, das ihm unerträglich gewesen wäre.

V.

Goethe und Carlyle.

Wenn ein Mann einen Weg zurückzulegen hat, der einst nach Jahrhunderten vielleicht gemessen werden muß, so kommt wenig darauf an, ob er Aufenthalt bei den ersten Schritten erfährt. Niemand hätte Carlyle in den Anfängen seiner Laufbahn zugetraut, daß er mehr hinterlassen werde, als den Ruf eines durch von ihm selbst absichtlich aufgethürmte Hindernisse in seiner Wirksamkeit behinderten Schriftstellers, der nach Gelegenheiten suche, sich zu den bestehenden Meinungen in Opposition zu setzen. Heute gehört er zu den Wenigen, von denen angenommen wird, daß sie die socialen und geistigen Revolutionen unserer Zeit kommen sahen; aus seinen Schriften glaubt man den Trost schöpfen zu dürfen, die scheinbare Verwirrung dessen, was wir erleben, sei als etwas im Plane der Vorsehung Liegendes anzusehen, aus dem Vortheil und Glück und Schönheit und höhere Vollendung des menschlichen Völkerlebens sich enthüllen müsse. Ein junger Amerikaner, der, in Verbindung mit anderen amerikanischen Verehrern Carlyle's, neulich mich nöthigte, den „Characteristics" betitelten Essay Carlyle's zu lesen, ein längeres Stück, das so etwas wie eine Weltanschauung enthält, sagte mir, von der Kenntniß dieses Essays an datire bei ihm ein innerer Umschwung: wenn Schriftsteller erst diese Sorte Macht in Händen haben, ist für ein Quantum Unsterblichkeit bei ihnen gesorgt, und es kommt nicht darauf an, wieviel Mühe Dieser oder Jener aufzuwenden habe, um in den echtesten Sinn ihrer Schriften einzudringen. Die Schwierigkeit erhöht nun den Genuß und einstweilige Widerspenstigkeit gegen Mitlebende (die in dunkler Masse längst vorübergegangen sind) gereicht zu erhöhtem Ruhme. Be-

kannt ist, wie über Dante von Zeitgenossen geurtheilt wurde, „er habe nicht geschrieben wie man schreiben solle“: wer heute weiß noch von der „Art, in der Dante hätte schreiben sollen“? Carlyle und Emerson werden einmal zu Denen gerechnet' werden, die das Englische unserer Zeit repräsentiren und ihre dunkeln Stellen vielleicht als ihre Schönheiten gelten.

Carlyle wie Emerson haben begeisterte Verehrer in Deutschland. Ihre Schriften sind übersetzt, ihr Leben ist beschrieben worden; ihre Meinungen fangen an zu dem zu gehören, was sich nicht gut umgehen und übersehen läßt. Trotzdem müssen sie, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, für beinahe unbekannt bei uns gelten. Carlyle freilich steht uns näher als Emerson. Carlyle's Bemühungen, Schiller's und Goethe's Persönlichkeit, ihre Schriften, und die Schöpfungen ihrer Phantasie dem englischen Publicum zu vermitteln, und das Widerstreben zu überwinden, mit dem die dort herrschenden Autoren sich ihm darin entgegensetzten, hatten ihn für uns historisch respectabel gemacht. Carlyle's Geschichte der französischen Revolution, in oft wunderlichen Wortformen geschrieben und deshalb einer Uebersetzung bedürftig, war als geistreich und eigenthümlich beinahe berühmt, aber wenig gelesen. Sein Buch „Helden und Heldenverehrung“ galt als Ausbruch mehr dichterischer als historischer Weltanschauung. Seine vielen Bände über Friedrich den Großen erst gaben ihm bei uns eine Stellung. Doch schätzten wir sein Werk mehr der Wirkung wegen, die es in England hatte, als um dessentwillen, was es innerhalb der Deutschen Geschichtsschreibung werth scheint.

Die Lectüre der Carlyle'schen Schriften ist in der That keine leichte Sache. Wir verlangen die Möglichkeit einer gewissen behaglichen Hingabe an einen Autor, wenn wir ihn in umfangreichem Maße um seiner selbst willen kennen lernen wollen. Die Feinheiten einer lebenden Sprache, die nicht unsere eigene ist, stehen, sobald ein Schriftsteller sich zu individueller Ausdrucksweise erhebt, nicht so leicht dem Verständnisse offen. Man läßt sich einzelne Reden, Briefe oder kurze Artikel wohl gefallen, in denen jedes Wort das Bedenken erfordert, ob man es seinem vollen Umfange

nach an seiner Stelle verstanden habe: ganze Bücher aber, die so geschrieben sind, ermüden und haben eine gewisse Verdrossenheit zur Folge. Dies nun gar, wenn ihr Autor zu den schwerfälligen, lastenden Denkern gehört, denen die geistige Behaglichkeit derer, die die Bücher lesen wollen (oder auch nicht), gleichgültig ist. Zu solcher Lectüre greift man nicht eher als bis man dazu gezwungen wird.*)

Bei dieser Lage der Dinge sind Carlyle's Briefe das beste Material, uns mit ihm intimer bekannt zu machen. Der, dem es bei der ungeheuren Fülle des heute in Lectüre zu Ueberwältigenden nicht möglich ist, den Kern eines Schriftstellers aus dem gesammten Umfange seiner Bücher kennen zu lernen, wird in einem einzelnen Briefe manchmal das finden, was er sucht. Einsicht von Briefen ist zwar oft ein sehr gefährliches Fahrwasser, den Verkehr mit Unbekannten zu vermitteln, zuweilen aber wieder thun sie es am günstigsten. Man kennt allerdings fast nie die Stimmung des Momentes, ohne deren Antheil menschlich inhaltreiche Briefe nicht geschrieben werden, aber man ersetzt deren Mangel oft auch durch ein aus Briefen uns anströmendes feinstes persönliches Fluidum. Es ist hierauf in diesen Blättern neulich schon hingedeutet worden,

*) Gewisse Charaktereigenschaften eines Schriftstellers können sogar im Vaterlande desselben seinem Verständnisse mit stiller Gewalt entgegenstehen. Es war Carlyle in allen Epochen seiner literarischen Laufbahn nicht darum zu thun, das Publicum sich günstig zu machen. Es ging zögernd mit seinem Einflusse vorwärts: als er aber einmal Fuß gefaßt hatte, stand er fest. Noch nicht lange aber erst ist für England und Amerika die Zeit gekommen, wo Carlyle's Werke unentbehrlich geworden sind und es nicht mehr im Belieben steht, sich von ihm abzuwenden. Seine Schriften bilden eines der Bestandtheile des höheren Nationalreichthums der beiden Nationen, deren geistige Einheit Niemand mehr leugnen wird. Diese geistigen Einheiten sind überhaupt heute für die Völker maaßgebend. Meinem Gefühle nach hat politische Getrenntheit der nationalen geistigen Einheit gegenüber nichts mehr zu bedeuten. Emerson und Carlyle (und andere Schriftsteller hohen Ranges) gehören England und Amerika derartig gemeinsam an, daß der Antheil, den beide Massen des englisch redenden und denkenden Volks diesseits und jenseits des atlantischen Oceans am einen oder andern von ihnen haben, sich nicht mehr unterscheiden läßt.

als der von einem Amerikaner herausgegebene Briefwechsel zwischen Carlyle und seiner zukünftigen Frau (Jugendbriefe also) hier kurz angezeigt wurde. Der Inhalt dieser Briefe liegt uns in Deutschland fern, um so ferner als Carlyle's eigenthümliche harte Ausdrucksweise sich in besonderer Härte darin zeigt und Carlyle auch nicht die kleinste Gelegenheit versäumt zu haben scheint, mit den Gedanken, wie man sagen könnte, zu ringen. Es hat den Anschein, als ob die Verhältnisse seines inneren und äußeren Lebens ihn stets wie bedrängten. Er arbeitet sich wie auf den schlechtesten Wegen vorwärts, er kämpft, er betrachtet das Dasein vom Gesichtspunkte mühevoller Vertheidigung gegen unversöhnbare Mächte. Er zieht sich in die Einsamkeit zurück als müsse er flüchten; er tritt wieder ins Leben ein als seien es Feldzüge, die zu unternehmen Pflicht und Ehre erfordern. Nicht selten scheinen seine Sätze — in den Büchern — wie mit dem Accente verachtungsvoller Gleichgültigkeit gegen die entgegengesetzte Meinung geschrieben zu sein. Es lag in Carlyle's Wesen; die Natur wollte es so, als sie ihn schuf. Wir ersehen aus seinem Briefwechsel mit Emerson sogar, wie dies verzweiflungsvolle Grollen mit dem Weltschicksal für Emerson, der Carlyle nahe stand, zuletzt unerträglich und die Correspondenz der beiden Freunde dadurch gefährdet wurde. Sei jetzt dagegen, wo der briefliche Verkehr mit Goethe uns zu Carlyle zurückführt, gleich ausgesprochen, daß eine beruhigende, ja rührende Ausnahme sich hier darbietet, und daß Carlyle's innerstes Wesen in sanfter, dankbarer Hingabe an einen Mann, den er rückhaltlos verehrte, so schön uns entgegentritt, daß diese Briefe, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, als eines der wichtigsten Documente für die Kenntniß seines Charakters anzusehen sind.

Nicht allein aber Carlyle leistet sein Briefwechsel mit Goethe solche Dienste, auch für Goethe tritt er ein. Soviel wir von Goethe zu wissen vermeinten: wir fangen heute doch erst an, uns von der Herrschaft kritiklos übernommener Schlagworte zu befreien, die über seine Person und Schriften einen Schleier gleichsam gezogen hatten. Die beschränkten Eindrücke derer, die ihn persönlich noch gekannt hatten, oder derer, die sich mit einer gewissen

Autorität wissenschaftlich als seine Richter aufwarfen, herrschen immer noch bei uns. Wir glauben Diesem oder Jenem: wem aber würde einer von uns in ähnlicher Nachgiebigkeit wohl Glauben schenken in Betreff Shakespeare's, wenn gegen diesen etwas verlautete? Und träten noch so hohe Autoritäten auf: Jeder heute bildet sich sein Urtheil über Shakespeare für sich. Goethe betrachten wir noch nicht so frei. Der „kalte Kunstgreis", wie Heine Goethe als Inbegriff seiner Erscheinung im höchsten Alter nannte, ist fester an Goethe hängen geblieben als wir wissen. Solche Worte haben wunderbare Adhäsionskraft wenn sie einmal aufgenommen worden sind. Noch immer nicht kam voll zum Vorschein, mit welcher umfassenden Liebe zur Menschheit Goethe bis zum letzten Tage auf seiner Stelle gestanden hat. Goethe sollte allmälig versteinert sein. Zu Anfang unseres Jahrhunderts schon wäre der Mensch im Minister erstickt. Dem guten Eckermann könnte er ja nur die angenommene Maske von Gutmüthigkeit gezeigt haben. Goethe sollte in Weimar, wie in der Mitte eines weitausgespannten ästhetischen Spinngewebes dasitzend, was die Welt an Menschen und Gedanken und Erscheinungen besitzt, herangeholt und ausgesogen haben. Aus Goethe's eigener Verwandtschaft (Leute, die heute lange nicht mehr leben), war mir über die „unnahbare Verschlossenheit" des greisen Goethe berichtet worden, mit der er sich jedem ihm unbequemen Einflusse entzogen haben sollte. Nichts berührte ihn mehr, nichts bewegte ihn mehr; mit jupiterhaftem Kopfnicken, gleichgültig, ob es den Olymp erschüttert oder nicht, fertigte er Menschen und Dinge ab.

Genug freilich ist an Erinnerungen und Briefen allmälig herausgekommen, diese Sagen niederzudrücken, dennoch tauchen sie wieder auf. Ja, um dies gleich vorweg abzuthun: Carlyle's Correspondenz mit Goethe enthält selbst eine Stelle, die stärker als manches andere zu belegen scheinen könnte, bis zu welcher Starrheit menschliches Fühlen in Goethe erkaltet wäre.

Goethe's Sohn war 1830 in Rom gestorben. Unerwartet und plötzlich nahmen ihn die Blattern hinweg. (In Preller's Leben ist das Nähere nachzulesen.) Goethe berührt das Ereigniß.

Mit seltsamen Worten thut er das. „Bei eintretendem Frühling (beginnt sein Brief vom 2. Mai 1831), welcher Sie gewiß auch schon besucht haben wird, finde ich gemüthlich, Sie wieder zu begrüßen und zu versichern, daß wir diesen Winter an Sie, als eingeschneite Freunde, öfter gedacht haben. Wenn ich sage Wir, so ist es, daß Ottilie*) mit ihren Kindern, nachdem der Gatte als Mittelsperson beliebt hat, in der ehemaligen Hauptstadt der Welt zurückzubleiben, sich natürlich und sittlicher Weise näher an uns anschließt." Scheint eine Art von Unbeweglichkeit der Seele nicht in diesen formelhaften kalten Wendungen sich zu documentiren?

Erwägen wir zuerst nun aber, daß die Nachricht des Verlustes, den Goethe einsam in sich zu tragen hatte, ihn so zu Boden geworfen hatte, daß er heftig erkrankt war. Ist es nicht begreiflich, daß der in die Achtzig nun eingetretene Greis bei nachträglicher Erwähnung des furchtbaren Verlustes die allerkühlsten Wendungen wählt, weil jeder Ausdruck, der auch nur von Ferne an das angeklungen hätte, was er im Gedanken daran nachempfunden haben würde, ihm einen Stoß gegeben hätte, den er nicht mehr ertragen zu können vermeinte? 1816, als er seine Frau verloren, theilt er brieflich einmal ihren Tod in ähnlich kühler Weise mit. „Die kleine Frau sei nun auch hinweggegangen," schreibt er. Dazu aber vergleichen wir nun die im letzten Goethe-Jahrbuche gebrachte eigene Tagebuchnotiz, worin er am Tage des Verlustes seine Empfindung andeutet. Die erschütternde Tiefe seines Schmerzes gibt in den wenigen Worten, mit denen er hier sein Gefühl niederzeichnet, denen nichts nach, mit denen Lessing einst den Tod seiner Frau anzeigte. Es war Goethe unmöglich, große innere Erlebnisse leichthin abzuthun. Nach dem Tode Schiller's verfällt er wie in eine Erstarrung, die ihm nur in ganz gemessenen Ausdrücken von dem verlorenen Freunde zu reden erlaubt; er sucht sich zu retten aus den ihn zu Boden drückenden Gedanken, indem er nicht als von einem eben entrissenen, sondern wie von einem historischen Phänomen, das im Allgemeinen zu betrachten sei, davon spricht. Der Tod des Sohnes,

*) Goethe's Schwiegertochter.

der ihn beim bevorstehenden eigenen Tode traf, scheint dies Bedürfniß zum Höchsten gesteigert zu haben. Selbst von seiner eigenen Krankheit danach spricht er so. „Von mir selbst kann ich nur sagen," schreibt er den 31. März 1831 an Sulpiz Boisserée, „daß ich die geneigte Manifestation der Weltordnung nicht genug verehren kann, die mir erlaubte, mich körperlich und geistig auf eine Weise wiederherzustellen, die dem Augenblicke allenfalls genug thut. Denn daß die großen Unbilden, die mich in Umgebung und Persönlichkeit zu Ende des vorigen Jahres überfielen, meine Bezüge gegen die Außenwelt gar sehr verändern mußten, werden Sie denken". Die „großen Unbilden in Umgebung und Persönlichkeit" waren der Tod des Sohnes und die Krankheit! Man sieht, wie auch hier, zu gleicher Zeit beinahe als wie er an Carlyle schrieb, das Verlangen waltete, für das ihm widerfahrne Ungeheure die neutralsten Bezeichnungen zu finden. Ich hatte ein Bedürfniß, hiervon vorweg zu sprechen, weil der Satz, als ich ihn auf einem der Aushängebogen des Buches zuerst abgetrennt vom gesammten Inhalte las, sogar mir fast unerträglich klang.

Man könnte Goethe's Correspondenz mit dem jugendlichen Carlyle (den er niemals gesehen hatte und niemals sehen sollte) und mit dessen junger Frau, (die sehr bald als dritte Person an dem Verkehr betheiligt war) als eine Art Briefwechsel zwischen Liebenden ansehen. Mit reiner Hingebung kommt man von beiden Seiten sich entgegen. Carlyle, indem er Goethe die besten Gefühle zu Füßen legt; Goethe, indem er sie mit voller, unverhohlener, dankbarer Freundlichkeit aufnimmt und erwidert. Carlyle gehörte zu den Wenigen damals, welche den Engländern, jener Zeit in ganz anderem Sinne noch als heute in hochmüthiger Zurückgezogenheit auf das beschränkt, was sie selber sich gewährten, die Deutschen Classiker nahe zu bringen versuchten. Er hatte sich daran gegeben, Goethe zu übersetzen. Mit einem kurzen, von dem fast abstoßenden Selbstgefühl, das Carlyle belebte, offenbar mühsam gereinigten Briefe, gibt er Goethe über diese Dinge Nachricht und sendet seine erste Arbeit: die Uebersetzung von Wilhelm Meister's Lehrjahren. Damit beginnt die Correspondenz. Es galt, in diesem

ersten Briefe grenzenlose Verehrung so zum Ausdrucke zu bringen, daß, selbst wenn der Versuch, Fühlung zu gewinnen, von Goethe unbeachtet gelassen würde, man sich nicht hinterher sagen zu müssen genöthigt wäre: du hättest Brief und Sendung lieber zurückhalten sollen. Und darauf nun Goethe's Dank und auf diesen Carlyle's Dank für das, was ihm in Goethe's Antwort zu Theil geworden war: der Ausdruck der unsäglichen Freude, von der er in seiner Einsamkeit sich beim Empfange erfüllt fühlte, und der Versuch, diesem Gefühle Worte zu geben. Goethe hat den Begriff des „Reinmenschlichen" als dessen, was uns am tiefsten ergreift, in die Literatur und, wenn ich nicht irre, das Wort in die Sprache eingeführt: hier genügt es allein, um auszusprechen, was in diesem Briefwechsel für die Seele Ergreifendes liege. Denn in dem, was sie einander sagen, erhebt sich selten bei Carlyle und nie bei Goethe die Diction zu höherem Schwunge. Es war Carlyle nicht gegeben, anders als in seltenen Momenten glühende Lava auszuströmen; sondern er mauert für gewöhnlich, scheinbar mühsam, mit Kalk und Stein auf, was er zu Stande bringt; und es war wiederum auch Goethe Carlyle gegenüber nicht einmal verliehen, sich ganz natürlich zu geben, da seine Sätze, wahrscheinlich aus dem Gefühle heraus, welches uns im Verkehre mit Ausländern oft eine etwas steife und gezierte Sprache wählen läßt, sich bis zum Unbeholfenen steigern. Eine gewisse Vorsicht zudem, hatte Goethe sich endlich fest angeeignet, während Carlyle sie von Natur besaß. Nur die Gesinnung ist es, die diesen Mittheilungen etwas so Rührendes, Wahres, in die Erinnerung Eindringendes verleiht. Man glaubt zu sehen, mit welchem Entzücken Jeder von Beiden gewahr wird, endlich einmal einem lebendigen Menschen wieder begegnet zu sein. Man fühlt, daß sie sich nun nicht wieder loslassen werden.

Dennoch aber hat ihr Verkehr nichts Plötzliches. Gleich nach der ersten Berührung tritt eine lange Pause ein. Carlyle's erster Brief war vom 24. Januar 1824 gewesen, Goethe's kurze Erwiderung erfolgte nicht früher als im October. Carlyle hatte drei Bände der Übersetzung Wilhelm Meister's gesandt: nach neun Monaten erst spricht Goethe sich mit, was die Arbeit anlangt, eher

ablehnendem Danke aus, schließt jedoch, was die Person Carlyle's betrifft, mit der Bitte um weitere Mittheilungen. Einladend, aber, obgleich das Wort „dringend" gebraucht wird, nicht eben dringend. Dennoch hatte Goethe's Brief (dictirt und nur in der Unterschrift eigenhändig) eine ungemeine Wirkung. Der Deutsche Herausgeber des Briefwechsels fügt in einer Note die Worte bei, in denen Carlyle seiner Frau, damals noch seiner Verlobten, den Empfang dieses ersten Zeichens einer Verbindung mit Goethe meldet, mit Goethe! „dessen Name seit dem Knabenalter wie eine Art Zauberwort seine Phantasie durchströmt, dessen Gedanken in seinen reiferen Jahren ihn fast mit der eindringenden Kraft von Offenbarungen berührt hatten". Man empfindet die ungeheure Kraft, die aus Goethe's Existenz in diesen letzten Jahrzehnten seiner irdischen Laufbahn nach allen Seiten hin, so weit die Welt war, ausging. Carlyle nennt den Brief — was er auch war — „allerlei liebenswürdiges Nichts in einem einfachen patriarchalischen Stil, höchst nach meinem Geschmack". Wer sonst hätte um 1824 Goethe's Schreibweise so treffend und unbefangen bezeichnet? Zugleich aber bittet Carlyle seine Braut, der er das Weimaraner Blatt sendet, auf dem, wie gesagt, nur die Unterschrift von Goethe's eigener Hand war, es „als die kostbarste ihrer literarischen Reliquien zu verwahren". „Schreibe", fährt er fort, „meine Copie und Deine eigene Uebersetzung davon auf das leere Blatt des Deutschen Briefes ab, ehe Du ihn verwahrst, damit derselbe Bogen eine Spur Dessen enthalte, den ich am meisten verehre, und Derer, die ich am meisten liebe in dieser seltsamsten aller denkbaren Welten."

Nun vergehen über zwei Jahre, bis Carlyle sich wieder an Goethe wendet. Schon 1825 war sein „Leben Schiller's" erschienen, aber 1827 erst schickt er es Goethe, zusammen mit vier Bänden Deutscher Romane, deren vierter diesmal Wilhelm Meister's Wanderjahre enthielt. Eine um so inhaltsvollere Zurückhaltung, als Goethe doch, wie wir sahen, um weitere persönliche Mittheilungen ersucht und außerdem einige seiner gelegentlichen Schriften in hübschem Einbande beigelegt hatte, an die sich ohne Schein von Aufdringlichkeit hätte anknüpfen lassen. Dazu kam,

daß Carlyle, indem er den 15. April 1827, jetzt zum zweiten Male, die Feder ergreift, nun die Freude beschreibt, mit der er vor so langer Zeit jene Sendung empfangen, und die Eifersucht, mit der er sie bewahrte. In einer ergreifenden Mischung von Bescheidenheit und Selbstgefühl wiederholt er darauf sein Bekenntniß, was Goethe ihm sei: Rath und Hilfe in äußerster Noth! was er ihm verdanke: Alles! und wie er ihn verehre: wie ein Schüler seinen Meister, wie ein Sohn seinen geistigen Vater! „Dies," schreibt er, „ist nicht leere Schmeichelei, sondern eine von Herzen kommende Wahrheit, und so bescheiden sie ist, fühle ich doch, daß die Kunde von solchen Wahrheiten sie mehr erfreuen müsse als aller Ruhm." Dann berichtet er über den Erfolg des Wilhelm Meister beim englischen Publicum: mehr als tausend Exemplare seinen bereits verkauft, und zuletzt spricht er von seiner Frau. Ein halbes Jahr ist Carlyle nun verheirathet: sie sendet ein blaue Börse, die sie für Goethe gearbeitet hat. Von seiner eigenen Arbeit sagt Carlyle nichts.

Am 15. Mai gelangte der Brief nach Weimar. Schon am 17. antwortet Goethe; er meldet nur die Ankunft der Schreibens, das vier Wochen gebraucht hatte, und verspricht weitere umständlichere Nachricht nebst einem Packet. Nicht vor dem 20. Juli kommt er dazu, den Brief zu beendigen, und am 11. August erst kann Carlyle seiner Mutter über die Ankunft des Weimaraner Päckchens berichten: ein Ausbruch des Entzückens. Keine Weihnachtsbescheerung kann jemals Kinder glücklicher gemacht haben als der Inhalt dieses Kästchens. Eine Zusammenstellung denn aber auch von Schriftlichem, Gedrucktem und sonstigen liebenswürdigen Zeichen persönlicher Gabseligkeit darin, die dazu gemacht war, Carlyle und seine junge Frau lange zu beschäftigen. Die Sendung war reichhaltig. Ein im vorliegenden Druck fast fünf Seiten einnehmender langer Brief mit ausführlicher Kritik der Arbeiten Carlyle's, mit Aussprüchen hoher Anerkennung seines Strebens und seiner Art zu denken und zu schreiben, mit einem zierlichen Taschenbuche für ihn und in jedem Täschchen desselben Karten, auf deren einer ein artiger Reim, auf der anderen die so besonders erneute

Bitte um Nachrichten über Carlyle's Leben stand; eine dritte Karte, mit einem zartverbindlichen Verse darauf, begleitet ein an Frau Carlyle gesandtes Halsband. Dazu der erste Band von Goethe's Werken in neuester Ausgabe, abermals mit eigenhändiger Inschrift Goethes an das Ehepaar, ein Exemplar von Kunst und Alterthum, wiederum mit Inschrift, endlich einige noch unpublicirte Gedichte Goethe's in Abschrift. Diese liebenswürdig bedeutenden kleinen Geschenke waren es, die Goethe im Sinne hatte, als er dem Kanzler Müller (S. 125) von dem „Schwänchen" sprach, das er Carlyle habe zugehen lassen. „Diese Art Menschen," sagte er dann zu Müller, über Carlyle und seine Frau redend, „sind mitten im Weltmeere auf engem Kahne vereint, unbekümmert um das Getose und Gebrause um sie her."

Ein „königlich Geschenk" nennt Carlyle die Gaben in seiner Dankepistel, die kürzer ist, als man erwarten sollte, kürzer als Goethe's Brief, von gedrängter Fülle des Inhalts aber. Nun spricht er, anders als vorher, offen über sich. Es ist, als ob Goethes Vergleich zu ihm herübergeflogen sei und ihm in den Ohren klinge beim Schreiben. „Vom Sturm umgetrieben in meinen eigenen Einbildungen, ein Mensch von Menschen getrennt, erbittert, elend, fast zur Verzweiflung gebracht," und so weiter, sich steigernd in Worten und Vergleichen, um dann aber zu schließen, daß nun Alles anders sei und daß er Goethe den Umschwung zu danken habe. Dieser Brief ist wichtig und kostbar. Was muß Goethe empfunden haben, als er solche Geständnisse in solcher Sprache empfing! Diese mächtige Darlegung der mächtigen Wirkung, die von ihm ausgegangen war und ausging! Und heute, ein halbes Jahrhundert nach Goethe's Tode, kommt dies Denkmal zum ersten Male ans Licht, das der Welt zu erkennen gibt, in welchem Maaße England für die Entwicklung eines seiner höchsten Schriftsteller dem Deutschen Dichter verschuldet ist! Welchen Eindruck mag Carlyle's Brief auf Goethe gemacht haben? Altvergangene Zeiten vielleicht sind Goethe beim Lesen dieser leidenschaftlichen Geständnisse aufgestiegen, jene Tage der ersten Bekanntschaft mit Herder vielleicht, als er an diesen sich ebenso dringend

gewandt hatte und, wie es in der Natur des Charakter- und Jahresunterschiedes lag, kein volles Echo auf seine glühende Anrede zurückempfangen hatte. Goethe ging in jenen so weit zurückliegenden Jahren Angesichts der höheren, fast vollendeten geistigen Machtstellung Herder's das grenzenlose Bedürfniß der Hingabe durch die Seele, und er hatte es ausgesprochen, mit dem Willen, wie er an Herder damals schrieb, es „sofort abzusenden, weil es ihn sonst vielleicht gereuen könne." Nun stand, zum ersten Male in seinem Leben vielleicht, ihm selbst Jemand gegenüber, dem er, wie er wohl fühlen mußte, Alles sein könne. Er war zu alt, um die Rolle spielen zu dürfen, die er seinerseits einst von Herder's Seite leidenschaftlicher erwartet hatte als sie gewährt wurde, aber er war entschlossen, Carlyle's hilfsbedürftiger Seele zu gewähren, so viel er, im Abschlusse seines Lebens und seiner Erfahrungen, zu gewähren überhaupt jetzt noch im Stande war. Das Höchste, Zelter gegenüber, war gewesen, daß Goethe ihn zu duzen begann; Carlyle gegenüber unterzeichnet Goethe jetzt „Treu verbunden". Nur eine Formel, aber tiefen Sinnes. Man fühlt, diese beiden Leute, die sich nie sahen, der Greis und der junge Anfänger, gehen nun treu verbunden weiter. Immer noch waren vier Lebensjahre übrig. Vierzig Nummern Briefe bilden die gesammte Publication. Goethe's letzter vom 31. August 1831. Das schönste äußere Denkmal dieses Verkehrs ist die unter Goethe's Schutze hervorgebrachte und von ihm eingeleitete Uebersetzung des Carlyleschen Lebens Schiller's, die 1830 in Frankfurt erschien und die, obgleich von Goethe selbst fast zu einem seiner eigenen Werke gestempelt, heute kaum bekannt ist, so wenig wie das Original selber. Man ist vielleicht der Meinung bei uns, ein 1830 herauskommendes Leben Schiller's müsse ohne Weiteres nun veraltet sein. Es ist es nicht.

Betrachten wir das Buch. Bis auf das Aeußerliche erstreckte sich Goethe's Sorgfalt. Wie fein und mit wie geringen Mitteln weiß er Carlyle in Scene zu setzen. Dieser hatte sich in ein abgelegenes kleines, man könnte der Abbildung gegenüber sagen, klimperkleines, mitten in der Einöde gelegenes Haus mit seiner jugendlichen Frau, jugendlich selber noch, zurückgezogen. Das

Leben, das er so führen durfte, machte ihm allein möglich, mit geringem Einkommen sich der Schriftstellerei derart hinzugeben, daß er unabhängig von Buchhandel und Presse blieb. In Edinburg, wo er bis dahin lebte, hätte das nicht sein können. Umgeben von Gebirg und Wäldern, lag sein Häuschen abgetrennt von anderen Wohnplätzen in tiefer Stille da: ein Bild dieser abgelegenen Stätte in genauem Stahlstich wurde als Kupfer dem Titel gegenüber auf Goethe's Anordnung dem Leben Schiller's beigegeben und der Anblick der Wohnstätte inmitten ihrer weiteren landschaftlichen Umgebung ein zweites Mal auf dem Titel selbst als Vignette wiederholt. Schiller's Haus zu Weimar, sowie ein später abgebrochenes Gartenhaus, das er in Jena eine Zeit lang zum Arbeiten benutzt hatte, wenn er ganz ungestört sein wollte, bilden als Pendant gleichsam den Schmuck des äußeren Umschlages. Gewidmet aber ist das Buch „der hochansehnlichen Gesellschaft für ausländische schöne Literatur zu Berlin", welcher Goethe in der zunächst folgenden kurzen Zueignung seinen Dank dafür ausspricht, daß sie, ihren Horizont erweiternd, sich auch der ausländischen Literatur nun zuzuwenden beginne, und der er Herrn Thomas Carlyle als Vertreter der Deutschen Literatur in Schottland vorstellt. Es folgen, auf nur vierundzwanzig Seiten, Goethe's eigene Zusätze, bestehend in etwas mehr als einem Dutzend abgerissener literarhistorischer Ausführungen, jede für sich bestehend, jede aber dem Gedanken nach aus der vorhergehenden sich entwickelnd, in denen der Leser völlig mit dem bekannt gemacht wird, was Carlyle, sein vorliegendes Werk, seine Stellung zur englischen Literatur und die Stellung der schottischen Dichtung zumal zur Weltliteratur angeht. Einer von Carlyle's, den Dichter Burns behandelnden Briefen an Goethe wird übersetzt hier geschickt eingeschoben. Den Zweck dieser Einleitung, Interesse für Carlyle zu erwecken, sehen wir so völlig erreicht, daß die erwähnte Abbildung seines Hauses, das als in einem Schillers Leben gewidmeten Buche als Titelkupfer zu finden, zuerst vielleicht befremdete, nun willkommen erscheint. Goethe hatte Carlyles Eigenthümlichkeit auch für die äußere Lebensführung erkannt. Die Zurückgezogenheit, in die er sich versetzte, das leidenschaftliche

Bedürfniß von Ungestörtsein, waren symbolisch für sein langes Leben. Das kleine Haus kennzeichnet ihn und die scheinbar starre Abgeschlossenheit seines Gedankenhorizontes, der jetzt zu dem so vieler Geister in England, Schottland und Amerika geworden ist. Goethe konnte um 1830 nicht voraus wissen, was aus Carlyle's Charakter und aus Englands Schicksalen sich später entwickeln mußte, um ihm so völlig bereits die Bedeutung zu geben, die er heute hat; wohl aber fand er, entfernt von Allem, was dieses Verständniß hätte erleichtern können, fremd und aus der Fremde das heraus, was Carlyle auszeichnete und was diesem verschlagenen verstockten Gemüthe einzig wohlthuend sein könnte. Denn mit zarterer Aufmerksamkeit als von Goethe nun ausging, ist Carlyle, so lange er lebte, niemals wohl wieder behandelt worden.

Carlyle's Leben Schiller's gewährt, so weit wir nur die Lebensbeschreibung Schiller's darin suchen, dem heutigen Leser nichts Ueberraschendes. Wenn Goethe von dem Buche freilich aussagte, es enthalte an Thatsachen aus Schillers Leben nichts, was der Gegenwart (von 1830) nicht schon aus Gedrucktem geläufig sei, so mußte es, Goethe's Urtheile zufolge also, trotz alledem Qualitäten besitzen, die abgesehen von der Mittheilung thatsächlicher Lebensereignisse seinen Werth ausmachten. Dieser Werth besteht heute noch.

Bei einer Darstellung Schiller's — darauf ist von mir an anderer Stelle schon hingewiesen worden — treten seine Erlebnisse zurück. Mögen sie noch so aufregende Momente enthalten, für Schiller's Arbeit enthalten sie nichts Erklärendes. Schiller's Amt war, auf der Bühne zu wirken. Er baute — auch diesen Vergleich entnehme ich bereits Ausgeführtem — seine Stücke wie ein Architekt. Er berechnete und combinirte die Theile seiner Dramen mit baumeisterlicher Kenntniß. Was er hier wollte und leistete ist in erster Linie in Betracht zu ziehen. Die moderne Tragödie beginnt mit den Versuchen der Spanier, Engländer und Franzosen. Wie diese praktisch und theoretisch als Theaterdichter vorgingen, mußte Gegenstand der Untersuchung sein. Die Frage ist bei Carlyle's Darstellung darum nicht, was er mehr oder weniger gewußt von Schiller's Verhältnissen zu Vater, Schwester, Freundinnen und

Freunden und, zuletzt zu Goethe und zur eigenen Frau, sondern wie er das auffaßte, was Schiller, Verfasser von auf der Bühne wirkenden Dichtungen, begünstigte und was ihm im Wege stand. Die Frage bei Carlyle's Arbeit wäre: wieweit dieser hier von den richtigen Gesichtspunkten ausgegangen sei und sie erschöpft habe.

Darüber nun können wohl verschiedene Meinungen gehegt werden. Nicht aber darüber, daß Carlyle's Art, die Dinge anzufassen, die richtige gewesen sei zu Zeiten, wo in Deutschland Niemand so unbefangen und aus so reiner Begeisterung über Schiller sich auszusprechen im Stande gewesen wäre. Hier auch liegt wohl der Grund, warum Goethe für eine Uebersetzung sorgte und ihr geflissentlich die Wege in Deutschland zu bahnen suchte. Ohne Erfolg allerdings, scheint es. Das Warum des mangelnden Erfolges bedarf nicht vieler Erklärung. Carlyle war etwa fünfundzwanzig Jahre alt als er das Werk schrieb. Es ist die Arbeit eines Anfängers. Er erklärt sie zwanzig Jahre später, als er eine zweite Auflage mit einigen Worten einleitete (1845), selbst dafür. Er nennt sie eine unbedeutende Schrift, die sich nachträglich aber nicht verbessern lasse, weil die Fehler organischer Natur seien. Das Buch soll auch heute nicht etwa denen empfohlen werden, die es nicht kennen; aber es enthält genug, das denen, die es gelesen haben, als der Anerkennung würdig erscheinen wird. Carlyle's Stil läßt ihn so jung schon als einen an den besten Autoren gebildeten fertigen Mann erkennen. Er hatte Schiller's Werke in sich aufgenommen, das vorhandene biographische Material bewältigt und sein Werk klar und einfach eingerichtet. Das thatsächlich Biographische, beinahe frei von anekdotenhaften Einzelnheiten, wird dadurch zu einem beinahe entbehrlichen Elemente, während die Werke, das, worauf die Unsterblichkeit des Dichters beruht und deren Inhalt doch seine eigenste Persönlichkeit im höheren Sinne, sein Leben also ausmachen, die Stellung nun einnehmen, die ihnen gebührt. Aus dem Besitze eines selbständigen literarischen Urtheils heraus, dem es darum zu thun ist, Schiller's Werke innerhalb des gesammten Besitzes der Menschheit an Dichtungen würdig und gerecht abzuschätzen, gibt Carlyle Ansichten über Schiller als Dichter

kund, die für alle Zeiten als inhaltsreich und wichtig gelten dürfen und die sich weit über die schwankenden Beurtheilungen erheben, mit denen man sich bei uns heute Schiller gegenüber oft genug verhält. Man sucht seine Figuren vom historischen Standpunkte aus zu beurtheilen, einzeln jede für sich allein, da sie doch nur als Theile der großen dramatischen Gemälde zu verstehen sind, innerhalb deren der Dichter sie verwendet. Nach den theatralischen Contrasten muß gesucht werden, um die es ihm zu thun war, nach der Wirkung der Scenen in ihrer Aufeinanderfolge. Schiller ist heute auf eine seltsam Weise wieder populär geworden, indem man, im Mißverständnisse seiner Absichten, die Werke als exacte Kostümstücke aufzuführen begonnen hat. Mit Architektur und Landschaft sucht man den Figuren den rechten Hintergrund zu geben, componirt sie gleichsam als Staffage in echt historische Umgebungen hinein. Die wahre Kraft seiner Dichtung aber kann sich doch erst dann zeigen, wenn die handelnden Gestalten selbst über alles scheinbar echte, kunsthistorisch nachweisbare Beiwerk erhoben, zu den reinen Effecten einander entgegengesetzt werden, auf die es Schiller in erster Linie ankam. Und deshalb, Carlyle's gemessene, zu allgemeinen Resultaten gelangende Art, die Figuren des großen Dichters als ästhetische Einheiten zu zeigen, verleiht seinem Leben Schillers dauernden Werth, und ohne Zweifel war dies der Grund, weshalb Goethe, statt nur als Recensent eine Notiz über das Buch ins Publicum gelangen zu lassen, es sorgfältig übersetzen ließ und sich durch seine Einleitung als Carlyle's Mitarbeiter bekannte. Haben wir uns, wo Ausländer über Deutschland urtheilen, meist darüber zu beklagen, daß sie ohne Verständniß unserer Verhältnisse und unseres Charakters Deutsche Zustände oberflächlich mit denen ihrer Heimath in Vergleich ziehen, so sehen wir Carlyle, ich will nicht wiederholen, mit Gerechtigkeit, sondern, was viel mehr hier bedeutet, halb doch nur aus historischer Divination heraus sowohl die allgemeine Lage der Dinge in Deutschland als auch Schillers besondere Lage innerhalb ihrer erkennen und beurtheilen. Daß ein Fremder hier schreibe, empfindet man auf jeder Seite, zugleich aber, daß er ein Recht zu urtheilen besitze. Mit welcher Sicherheit,

ohne Deutschland gesehen zu haben, empfindet er Schiller's bürgerliche Stellung in dessen erster und zweiter Heimath. Wie durchaus verständig enthüllt er, was Schiller von Goethe trennte und später doch mit ihm zusammenführte. Wie glänzend leitet er den zweiten Abschnitt (S. 59) mit allgemeinen Betrachtungen über die Lage eines auf sich gestellten Schriftstellers ein, Sätze, denen man die bereits gemachten eigenen Erfahrungen des noch so jungen und unerfahrenen Carlyle anmerkt. Des Autors Jugendlichkeit tritt uns auch in einer manchmal auffallenden stilistischen, ich möchte sagen, Geschwollenheit der Diction entgegen; die Gedankenfülle aber, die überall mit dieser verbunden ist, läßt sie kaum als fehlerhaft erscheinen. Es mangelt Carlyle's Schreibweise vielmehr in diesem Buche noch die absichtlich sich vordrängende Eigenthümlichkeit, mit der er in seinen späteren Schriften die Gedanken formt und einkleidet: das Buch macht den Eindruck eben eingetretener literarischer Reife. Offenbar schrieb Carlyle mit peinlicher Selbstkritik und nachbessernder Sorgfalt. Man weiß, daß er ein Schrecken der Setzer war. Will man Carlyle's Talent als Biograph, wie ich es hier anzudeuten versuche, recht ermessen, so lese man in den dem Leben Schiller's angehängten Excurse die kurze, zugleich aber doch nicht unausführliche Biographie Schubart's. Abgerundeter, in besserer stilistischer Haltung, in gerechterem, weltmännisch formulirtem Urtheile ließe sich das Leben des Mannes kaum erzählen. Diese zwanzig Seiten enthalten ein Meisterstück biographischer Kunst. Ich hatte bei der Lectüre den Eindruck, als sei einer von den Autoren der alten Welt in unsere Literatur eingetreten, um zu zeigen, wie man in seiner Weise neueste moderne Stoffe etwa aufgefaßt haben würde. Carlyle studirte die Alten. Er hatte dabei den Vortheil, in Betrachtung und Kenntniß der eignen, sowie der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts emporzukommen: Jemand, der Voltaire inne hat und Gibbon's Landsmann ist, besitzt Vortheile in der literarischen Production, von deren Tragweite man bei uns heute wenig weiß, die Goethe wiederum aber, dem gleicher umfassender Ueberblick zu Gebote stand, zu würdigen im Stande war! Sofort muß Goethe beim beginnenden Verkehre mit Carlyle

dies empfunden haben. Er sprach es gegen Eckermann aus. „Wir können lange warten, bis wir auf einen Mann wie Carlyle stoßen," sagte er. „Er hat das Leben von Schiller geschrieben und ihn überall so beurtheilt, wie ihn nicht leicht ein Deutscher beurtheilen wird." „Dagegen" setzte er hinzu, „sind wir über Shakespeare und Byron im klaren, und wissen sie vielleicht besser zu schätzen als die Engländer selber." Goethe ahnte, daß Carlyle Byron nicht mochte.

Wer hätte bei Beurteilung unserer Literatur einen ähnlichen Rückhalt literarischer Selbständigkeit Goethe entgegenzubringen vermocht? Goethe stand, wie aus Eckermann besser hervorgeht als aus den mit Carlyle gewechselten Briefen, unter dem Einflusse der von Carlyle in den englischen Zeitschriften über ihn publicirten Essays. Er empfand, wie frei und ohne Unterordnung ein bedeutender Geist ihn anerkannte, hier lebendiger noch als aus Carlyles brieflichen Aussprüchen. Denn es ist ein Unterschied, ob das, was einem Autor an Bewunderung gezollt wird, mit oder ohne Zeugen zum Ausspruche gelange. Oft genug soll mit überschwänglichem Lob unter vier Augen die Erlaubniß gleichsam abgekauft werden, sich vor den Menschen rückhaltsvoller aussprechen, oder sogar schweigen zu dürfen. Ausschlaggebend aber bei Goethe's Beurtheilung Carlyle's war sein Gefühl, wie unentbehrlich den Deutschen das Element der „Weltliteratur" sei, wie er es nannte. Er sah, daß man sich aus national beschränkter Betrachtungsweise wieder herauswinden müsse, um vorwärts zu kommen in Deutschland. Wie anders hatten England und Frankreich in seinen Jugendzeiten auf ihn gewirkt! Ihm, wie allen bedeutenden Männern aller Nationen, die wirklich etwas zu sagen haben, war das sogenannte vaterländische Sichzurückziehen in die eigene Sprache und Gedankenwelt unverständlich und der Zusammenhang der weiterstrebenden Nationen untereinander wichtiger als die chimärischen Vortheile, die aus einem Verkriechen hinter geistige Grenzen den Völkern erwachsen sollten. Uns in Deutschland hatten die Napoleonischen Kriege und die auf sie folgenden Zeitläufte von dem innigen literarischen Verkehre mit den anderen Nationen zurückgeschreckt,

der uns so unentbehrlich ist. Nur August Wilhelm Schlegel und Alexander von Humboldt trugen sie aus früherem Erwerbe, gleich Goethe, noch in unser Jahrhundert hinein und haben dafür büßen müssen. Schiller selbst hatte die Kenntniß außerdeutscher Literatur in hohem Grade besessen, und Carlyle räumt ihm als beschreibendem Historiker deshalb eine so bedeutende Stellung ein. Selbst heute noch wird Schiller's dialektfreie, farblose, Deutsche Prosa und seine Erzählungsgabe nicht bei uns gewürdigt, wie sie sollte. Wir stellen beim Historiker die archivalische Gelehrsamkeit so sehr heute in den Vordergrund, daß der ahnungsvolle Blick des die Ereignisse aus angeborenem Instincte aufbauenden Schriftstellers kaum in Frage kommt. Und doch ist sogar bei Schillers Dramen wieder neuerdings hervorgehoben worden, wie der Dichter aus begeisterter Intuition heraus das erkannt und formulirt habe, was die intimere Forschung schließlich bestätigte. Warum sollte unmöglich sein, daß bevorzugte Naturen den Vortheil hätten, die Wahrheit physischer Erscheinungen nicht allein, sondern auch die der psychischen Ereignisse in sich zu tragen, so daß Entdeckungen nur Bestätigungen dessen wären, was der Geist vorher bereits wenn nicht erkannte, so doch witterte? Dies scheint Carlyle im Sinne zu haben, wenn er seine Besprechung Schiller's als beschreibenden Historikers damit abschließt, ihn als Geschichtsphilosophen durch die folgende eigene Schillersche Betrachtung zu charakterisiren: „Die Geschichte sieht sich zuweilen durch Erscheinungen belohnt, die gleich einem kühnen Geiste aus den Wolken in das berechnete Uhrwerk der menschlichen Unternehmungen fallen und den nachdenkenden Geist auf eine höhere Ordnung der Dinge verweisen." Sicherlich, ohne dies Vertrauen auf eine höhere Ordnung der Dinge würde kein Krieg geführt, keine große Unternehmung unternommen werden, kein großer Mensch auch das Vertrauen bewahren können, in seinen einsamen Bemühungen zur Beförderung des allgemeinen Besten auszuharren. Carlyle bekannte aus innerster Ueberzeugung, was er hier in Schiller's Worten wiederholte, und es war seiner Natur gemäß, wenn er hiermit sein Leben Schiller's abschloß. Veraltet ist sein Buch nicht, vielmehr in der Auffassung des Geschichtlichen gedacht und geschrieben, zu

der wir heute, wie ich meine Wünsche aussprechen soll, vielleicht zurückkehren.

Goethe's, im Sinne seiner Freundschaft mit Carlyle gesprochen, allzufrüher Tod beraubte Carlyle einer Hoffnung, die er sicherlich hegen mußte: Goethe die beiden Werke zeigen zu dürfen, mit denen er vom Anfang der dreißiger Jahre im Stillen beschäftigt war, die während seines Verkehres mit Goethe sozusagen versteckt fertig in ihm lagen, die seine besten sind und aus denen sein Ruhm später am dichtesten aufsproßte: der „Sartor Resartus" und, ich habe sie oben bereits genannt, die „Französische Revolution". Werke, die, an Form und Inhalt gleich wunderbar, zu den tiefsten und großartigsten gehören, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat. Was Goethe von Carlyle gelesen, waren doch nur arme Prolegomena dem Reichthum dieser Gedankenreservoire gegenüber; was er im Stillen von Carlyle erwartet hatte, würde er hier überboten gefunden haben. Beide Bücher ergänzen einander, so wenig sie sich gleichen. Sie repräsentiren die beiden Seiten, von denen Carlyle sein Leben lang der Welt sich zeigte und von denen er gesehen werden wollte. Der Sartor Resartus läßt ihn in Abhängigkeit von der unendlichen Literatur erscheinen, die er in sich aufnahm. Das Buch hat etwas Fragmentarisches, Schwebendes, anscheinend Unfertiges; erst wenn man es völlig kennt, offenbart sich seine Form als gewollte, berechnete Kunstform. Es beginnt wie eine Schaar von Wolken, die halb in Nebel aufgelöst heranziehen, verliert nirgends dieses Gewölkartige und verrinnt zuletzt wieder in unsicherer Gestaltung. Alles aber nur scheinbar, da dieses Schwankende eben beabsichtigt war. Die Geschichte der französischen Revolution dagegen vom ersten bis zum letzten Worte ein festaufgebautes Epos in Carlyle's eigener, selbstgeschaffener Sprache sich entwickelnd, und eine Reihe von Bildern in unsere Seele einpflanzend, die, man empfindet es, darin Wurzel fassen. Ich habe dieses Buch erst spät, dann aber in einem Zuge gelesen. Wie man das Gefühl hat, als ob die Dinge vor Troja überhaupt nur so erzählt werden könnten wie Homer sie berichtet, obgleich eine unermeßliche Fülle von Scenen, die, als innerhalb dieses Kampfes

sich zugleich ereignend von ihm übergangen sein müßten, uns unbekannt bleiben, ebenso hat man die Empfindung, als sei nur das, worauf Carlyle Licht fallen läßt, hier das Wichtige, Entscheidende, symbolisch Inhaltreiche und das von ihm Uebergangene nebensächlichen Werthes. Es gibt Bücher, die den Anschein gewähren, als entwüchse den Ereignissen, die sie mittheilen, gleich ein Bericht über sich selbst. Wie der moderne Reporter die sprachliche Wiederholung der alltäglichen Ereignisse gibt, als werde seine Feder von einer unsichtbaren Persönlichkeit geführt, die mit unendlichen Augen parteilos, aber doch mit menschlichem Antheile, das Geschehende betrachtet, so scheint der Historiker Carlyle von den ersten Athemzügen der Revolution die Ereignisse miterlebt zu haben, um seine Leser sie miterleben zu lassen. Wie, wenn wichtige Menschen in schwere Krankheiten verfallen, von deren Ausgang das Schicksal der Völker abhängt, Tag für Tag da die Berichte ausgegeben werden und das Volk in der ungeheuren Theilnahme, die es durchdringt, gleichsam selbst mit am Krankenbette steht und die Pulsschläge und abwechselnd Athemzüge zählt und Hoffnung und Befürchtung es bewegen, so stellt Carlyle uns an das Lager der französischen Nation, die nach einem Jahrhundert der Mißhandlung unheilbar zerrüttet, von einem hitzigen Fieber ergriffen, sich dreht und wendet und alles Lebendige in den tödtlichen Kampf hineinzieht, in den sie von den Mächten des Geschickes hineingerissen wurde. Nothwendig erscheint uns das Furchtbarste nun. Ja sogar schön erscheint es uns im höchsten poetischen Sinne, weil es durch Carlyle's Kunst von der Seite uns dargestellt wird, von der es begreiflich ist. Eine Macht, zu schildern, Dinge sowohl als Charaktere, offenbart Carlyle, wie Shakespeare sie besitzt, der uns auch mit wenigen Worten mitten in das Herz der Menschen und der Ereignisse versetzt, uns mit derselben Feder die Geheimnisse von Engeln und der wie von Teufeln geformten Menschenseelen vertraut, und ihr Handeln in seiner Art als unabwendbar erscheinen läßt. Es wäre Goethe zu gönnen gewesen, daß er neben Byron's Dichtungen auch diese Zeugnisse des englischen Geistes noch gesehen, und uns, daß wir sein Urtheil darüber empfangen hätten. Carlyle hatte, wie wir sahen, in seinen

Briefen und Recensionen sich rückhaltslos genug ausgesprochen, um Goethe das Gefühl zu geben, begriffen zu sein und bewundert zu werden; kein Wort dieser gelegentlichen Aeußerungen aber reicht an das heran, was er im Sartor Resartus über Goethe sagt, eine Stelle, mit der er Goethe im Leben wohl noch zu überraschen gedachte. Der Sartor Resartus enthält die Geschichte und Meinungen eines armen Deutschen Gelehrten. Nachdem Jean Paul sich an „Tristram Shandy" begeistert hatte, ließ Carlyle Jean Paul nun wieder auf sich einwirken, um das Buch zu schreiben (an das, in gewissem Sinne, Vischer's „Auch Einer" heute erinnert), ein Gewebe von Erinnerungen, Prophezeiungen und Geständnissen, wie der Moment sie uns erpreßt. Die Stelle lautet*):

„Du sagst, es gibt keine Religion? Du Narr, ich sage Dir, es gibt eine. Hast Du wohl Alles erwogen, was in dem unermeßlichen, schäumenden Ocean liegt, den wir Literatur nennen? Fragmente einer echten, von der Zeit zu einem Ganzen zu ordnenden Kirchenhomiletik liegen darin zerstreut, ja sogar Bruchstücke einer Lithurgie könnte ich bezeichnen. Und kennst Du keinen Propheten selbst in dem Gewande, der Umgebung und dem Dialekte unseres Zeitalters? Keinen, dem sich das Göttliche durch alle die niedrigsten und höchsten Formen des Alltäglichen offenbart hat, und von dem es wieder prophetisch offenbart worden; in dessen begeisterter Melodie, selbst in diesen lumpensammelnden Tagen, das menschliche Leben, und wäre es auch nur von Ferne, wieder göttlich zu sein beginnt? Kennst Du keinen solchen? Ich kenne ihn und nenne ihn — Goethe." Carlyle war von streng religiöser Art!

Hätte Goethe von diesen beiden Büchern gewußt, so würde er in seiner Begegnung mit Carlyle mehr noch gesehen haben als er sah. Er würde häufiger und inhaltreicher an ihn geschrieben, er würde in Carlyle den erblickt haben, dem er vielleicht seine letzten Gedanken als Vermächtniß übergab. So weit ging Goethe nicht. Carlyle war ihm ein Ferner, ein Unbekannter. Immer blieb für Goethe zu erwägen, es müsse dafür gesorgt werden, daß, was er

*) S. 219 in Thomas Fischer's Uebersetzung.

seinen Briefen anvertraute, innerhalb des mit einem Schein von Seltsamkeit bereits umwobenen und sich vor der Welt verschließenden Schotten literarischen Horizonte liege. —

Carlyle's und Goethe's Briefwechsel erscheint in einem günstigen Augenblicke. Goethe's Wichtigkeit für Deutschland ist in die Epoche eines neuen Aufschusses eingetreten. Ich sehe das Buch als einen Vorläufer der in Weimar sich vorbereitenden neuen Ausgabe der Werke Goethe's an, die als ein Theil des in Weimar sich unter Goethe's Namen neu Erhebenden dasteht. Goethe-Ausgabe, Goethe-Museum und Goethe-Archiv gehören zusammen, Schiller-Ausgabe und Herder-Ausgabe schließen sich an sie an. Bald genug werden die Zeiten kommen, die klar werden lassen, was die von Weimar ausgehende Bewegung für die Deutsche Schule von ihren untersten bis zu den höchsten Stufen zu bedeuten habe.

Im Waldhause bei Flims, August 1887.

Goethe und Carlyle's Briefwechsel ist 1887 bei Hertz erschienen, dieser Essay im ersten Hefte der Deutschen Rundschau, 1888 abgedruckt worden.

Inzwischen ist das Goethe-Archiv zu einem Goethe-Schillerarchiv erweitert worden. Hoffentlich wird ein Institut daraus sich weiterbilden, das den Namen „Deutsches Archiv" trägt.

VI.

Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow.

Goethe hatte, nachdem er in den Dienst des Herzogs nach Weimar übergegangen war, den lebhaften unmittelbaren Verkehr mit vielen Leuten und mit dem großen Publicum aufgegeben. Er brach mit seiner bisherigen Existenz als öffentlicher Schriftsteller so völlig, daß er, als ihm in den neunziger Jahren von Schiller die Möglichkeit eröffnet wurde, sich zu augenblicklichen Wirkungen auf die deutschen Leser wieder in Arbeit zu setzen, sich wie in ein ungewohntes Element hineinbegab. Ich habe gezeigt,*) in wie hohem Grade es Schiller gelang, Goethe in das seiner Natur zusagende Fahrwasser zurückzuführen. Ihr Briefwechsel läßt erkennen, wie sie gemeinsam arbeitend die Wirkung ihrer Worte berechneten. Musenalmanach, Horen und Propyläen waren die einander folgenden Schauplätze dieser Thätigkeit. Ersterer der Literatur, die Horen neben ihr in der bildenden Kunst, die Propyläen dieser ganz gewidmet. In den Propyläen wollte Goethe, wie der einleitende Aufsatz ausspricht, den Vertretern der Deutschen Kunst darbringen was seit der Italiänischen Reise an Anschauungen sich in ihm gesammelt hatte. Er sehnte sich danach, nun, da das europäische Leben überall die Besten in die Oeffentlichkeit drängte, selbst wieder hinauszutreten. Er schwankte nicht mehr wie in Italien, als unendliche Eindrücke aus den verschiedensten Epochen ihn hin und her warfen: er wußte jetzt, was er wollte. Er war von Lehrsätzen erfüllt. Er wollte wirken, über den Kreis seiner Freunde, über Weimar hinaus. Er sah, daß eine sich in Deutschland bildende stille Partei der Leitung bedürfe. Er war nun bald

*) Goethe-Vorlesungen.

fünfzig Jahre alt. Zwanzig waren seit Frankfurt vergangen, zehn seit Rom. Vergleichen wir seine Originalbriefe noch aus Italien mit denen, die er nun an Schiller schreibt. Fast schüchtern ging er 1786 dem Unbekannten entgegen, das ihn im Süden empfing. Losgerissen aus beklemmenden Verhältnissen, sah er sich damals in ein Dasein versetzt, das alle Erwartungen übertraf. Sein Trieb aber ist nur, die Kunde vom Neuerlebten denen zu Hause mitzutheilen. Noch kein Gedanke, das seine Mittheilungen, aus dem engen Kreise der wenigen Weimaraner Vertrauten herausklingend, irgend jemand außer diesen als Richtschnur dienten. Auch denen in Weimar stieg dergleichen nicht auf. Goethes Briefe kamen einer Reihe von Freunden zu gute und ihre literar-historische Mission war damit erfüllt. Man hatte sich daran gewöhnt, Goethe für sich zu besitzen. Aus dem Frankfurter Advokaten, der aller Welt gehört und mehr auf Straßen und Landstraßen gelebt hatte, war der mit Geschäften beladene Geheimrath geworden, der, auf Urlaub gehend, nun auch in Rom, wie er in Weimar gethan, in seine vier Wände sich zurückzieht. Und dabei verblieb es nach der Rückkehr. Die Campagne in Frankreich machte Goethe nicht als der, wo er auch weilte, licht hervortretende Dichter Deutschlands, sondern als halb im Dämmer steckender Beamter des Herzogs mit, in dessen Gefolge er sich dahin oder dorthin wendet. Erst durch Schiller ward Goethe belehrt, wie man es machen müsse, um sich das Echo schaffen, dessen er bedurfte. Als Kunstgelehrter im weitesten Umfange thut Goethe jetzt sich auf und begründet eine neue Herrschaft.

Bekannt ist, daß ein Theil der Arbeit an den Propyläen in der Abfassung der Urtheile bestand, welche über nach Weimar zur Concurrenz gesandte Arbeiten jüngerer Künstler jährlich von Goethe und den Seinigen gefällt wurden. Meyer und Schiller standen Goethe hier zur Seite. Weizsäcker hat in der gehaltreichen Vorrede zu seiner Ausgabe von Meyers Schriften darauf hingewiesen, wie falsch die bisher gehegte Meinung von einem Einflusse sei, welchen Meyer auf Goethe ausgeübt. Goethe habe vielmehr Meyer geleitet. So sicher ist dies die wahre Ansicht der Dinge, als sie es auch in Betreff Schillers ist, der, wie er selbst eingestand, von

bildender Kunst nichts wußte und von Goethe in sie eingeführt wurde. Und so sehen wir den letzten in den Propyläen veröffentlichten Bericht über die Ergebnisse der Concurrenz von 1800 (im zweiten Hefte der Zeitschrift) von allen drei gemeinschaftlich verfaßt: dasjenige Schriftstück, um dessentwillen Goethe von Schadow angegriffen wurde. Eine ganze Reihe von Zeichnungen hatte man diesmal zu beurtheilen, deren Gegenstand ein Jahr früher von denselben drei Männern festgestellt und zur Concurrenz um den Preis von einer nur geringen Anzahl von Ducaten ausgeschrieben worden war. Am 30. September 1800 meldet Goethe an Schiller nach Jena, die Einleitung des Berichtes, sowie das Schema des Abschlusses seien niedergeschrieben. Schiller und Meyer übernehmen nun die eigentliche Arbeit: die Beschreibung und Beurtheilung der einzelnen Blätter. Goethe theilt den von ihm verfaßten Abschluß, ehe er ihn zum Drucke absendet, Schiller mit, der seine Billigung zu erkennen gibt. Schiller nennt was Goethe geliefert hatte eine „Kunststatistik Deutschlands". Goethe hatte, seinen eigenen Worten nach, manches einfließen lassen, was „die Künstler stutzig zu machen" geeignet sei. Wir begreifen diesen Satz heute kaum: gar zu unbedeutend, ja fast nichtssagend klingen Goethes Worte. Niemand von uns würde darin etwas Besonderes sehen: aber man erinnere sich daran, wie auch heute noch, wenn Leute obersten Ranges sich vernehmen lassen, das gesammte Publicum sich wie in eine Gesellschaft von Philologen verwandelt, die jede feinste Nüance der Worte und des Satzbaues herauszudeuten suchen.

„Flüchtige Uebersicht über die Kunst in Deutschland" ist der besondere Titel des Aufsatzes, welchen Goethe Schiller zusandte. „Eine allgemeine Uebersicht über die Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands", beginnt Goethe, „wie sie uns theils durch die Concurrenzstücke, teils durch die andern Data, hat werden können, glauben wir nützlich mitzutheilen, so fragmentarisch sie auch ist. Möchten freimüthige, einsichtsvolle Einheimische jedes Orts, oder Reisende, welche der Sache gewachsen sind, uns bald mit einzelnen ausführlichen Darstellungen beschenken! Wollte man sie dem Heraus-

geber der Propyläen mittheilen, so würde derselbe schicklichen Gebrauch davon zu machen wissen."

Nach diesem Exordium werden die einzelnen Städte, aus denen Concurrenzarbeiten nach Weimar gelangt waren, durchgenommen und zwar Stuttgart und Kassel, Köln, Düsseldorf, Hamburg und Bremen, Berlin, Dresden, Leipzig, Wien.

Die ersten beiden werden zusammen abgehandelt. „In Stuttgart und Kassel", fährt Goethe fort, „zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der bildenden Künste gethan. Hier findet man das Studium der Antike und der besten Modernen, an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon, durch Concurrenzstücke, schönen Beweis gegeben." Nahl aus Kassel erhielt 1800 den Preis, Hartmann aus Stuttgart hatte ihn 1799 erhalten, dies der Grund wohl, warum die beiden Städte zuerst genannt werden. Es tritt deutlich hervor, wie ihnen nur das nachgerühmt wird, was die Werke der aus ihnen stammenden Künstler in den Augen der Weimaraner Kunstfreunde auszeichnete. Goethe kannte das Stuttgarter und Kasseler Kunstleben, zumal das Stuttgarts, wo er 1797 eingekehrt war und über das sich an anderen Stellen ausgiebige Mittheilungen von ihm finden. Hier ist keine Rede davon.

Das über Köln Gesagte bestätigt unsere Auffassung. Goethe war nach der französischen Campagne dort gewesen und hätte sich auch in Betreff dieser Stadt weitläufig ergehen dürfen. Von Köln aber hatte ein Maler Hoffmann diesmal nur die zweite Hälfte des Weimarer Preises (ein Drittel nur eigentlich, = 10 Dukaten) empfangen und es wird ihm in seiner Vaterstadt nur Folgendes zu Theil: „in Köln ist uns, durch Herrn Joseph Hoffmann, das Fortleben einer alten Schule bekannt geworden. Wir hoffen künftig mehr von den dortigen Verhältnissen sagen zu können." Kürzer kann man sich nicht ausdrücken, so dürftig geht es weiter: in wenig Worten allgemein gehaltene Bemerkungen, zu denen die für die Weimaraner Concurrenz eingelieferten Arbeiten den Anstoß gaben. Alles in allem auf kaum vier Seiten, von den weitläufigen

Seiten der Propyläen. Und so wird auch über Berlin dann in nur vierzehn Reihen folgendes Urtheil abgegeben:

„In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren.

„Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.

„Vielleicht überzeugt man sich bald: daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden."

Wir fügen, mit Uebergehung des Dresden und Leipzig Betreffenden, das Urtheil über die Wiener Kunst gleich an: „In Wien scheint auch das Historische statt des Poetischen, das Allegorische statt des Symbolischen und im Ganzen eine gewisse bequeme Manier zu herrschen. Selbst in den Werken der bessern, berühmten Künstler" ꝛc. Damit ist der Inhalt der Goetheschen Notizen erschöpft, gegen die Schadow, als Vertreter der Berliner Kunst, eine Gegenerklärung verfaßte. Wir suchen dem heutigen Maßstabe nach vergeblich nach einem Grunde dafür, aber etwas Aufregendes muß für die damalige Welt in Goethes Worten gelegen haben, der von Schadow als der allmächtige Kunstrichter angeredet wird, dessen Urtheil den größten Einfluß in Deutschland habe. Auch dies wohl ist sicher, daß wenn freilich die gegen die Wiener gebrauchten Worte concreterer Natur waren, dennoch Berlin das eigentliche Angriffsobject bot. Zudem schrieb Goethe ja an Schiller, daß er eine Wirkung voraussehe.

Man wußte in Berlin, daß Goethe dem da herrschenden Geschmacke nicht grün sei. Ueber das localpatriotische Bewußtsein der Bewohner der Mark, soweit es in der Dichtkunst durchbrach, hatte er sich ausgesprochen. Sein Gedicht, Die Musen in der Mark,

war der stärkste, immerhin sehr unschuldig gefaßte Ausdruck einer Opposition gegen das Berliner Wesen. Sollte nun, wie hier Schmidt von Werneuchen gemeint gewesen war, mit dem in den Propyläen Gesagten Schadows Thätigkeit getroffen werden? Es war das sicherlich nicht der Fall, wie sich herausstellen wird: aber nehmen wir an, diese Absicht habe gewaltet: welche Werke Schadows hätte Goethe dann im Auge gehabt haben können? Die Antwort erscheint nicht schwer: unter Schadows Arbeiten, auf welche eine Kritik sich beziehen konnte, würden die Statuen Ziethens und und die des Fürsten von Dessau am Wilhelmsplatze zu Berlin (beide unter Friedrich Wilhelm IV. durch bronzene Nachbildungen ersetzt), das Grabdenkmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche, die Doppelstatue der Königin Luise und ihrer Schwester, sowie die für Stettin gearbeitete Marmorstatue König Friedrichs verstanden werden müssen.

Gottfried Schadow, geboren 1764, war, 21 Jahre alt, aus Berlin fortgegangen. 1787 erst kehrte er zurück, um in seines ehemaligen Lehrers Tassaert Stellung einzutreten, als junges Talent, von dem seine Freunde und das von sich selbst das Bedeutendste erwartete. Der Katalog seiner Werke weist bis 1800 über fünfzig Arbeiten auf. Sie beginnen mit der Gruppe in gebranntem Thon, Perseus und Andromeda, die 1786 in Rom den von der Accademia di San Luca ausgesetzten Preis gewann. Darauf folgten 1787 die beiden Entwürfe zu einem Monumente Friedrichs des Großen, die Schadow noch aus Rom nach Berlin sendet. Das eine stellt den König in der Tracht des Alterthums zu Pferde dar, das andere den Helden halbaufgerichtet auf einem Sarkophage, um den die in Trauer versenkten neun Musen sitzen. Goethe kann diese Modelle in Rom gesehen haben, wo er gleichzeitig mit Schadow verweilte. Auch die beiden damals dort gearbeiteten Nachbildungen von antiken Werken des capitolinischen Museums konnten ihm bekannt sein. In Goethes italiänischen Briefen wird Schadow nicht erwähnt. In Berlin war Goethe nach jener Reise, wo er den „alten Löwen in seiner Höhle dort aufgesucht", nicht wieder. Aus eigner persönlicher Kenntniß also

hätte Schadow Goethe um 1800 nur als einer der zahlreichen jüngeren Bildhauer vor Augen gestanden, die im Sinne Canovas, von der Manier des 18. Jahrhunderts loszukommen trachteten und im Anschlusse an die Antike ihr Heil suchten. Was hätte Goethe dagegen gehabt haben können? Was gegen das Grabdenkmal des Grafen von der Mark, die Modelle der Pferde des Siegeswagens auf dem Brandenburger Thor, die Siegesgöttin auf dem Wagen, sowie den übrigen bildlichen Schmuck des Thores, oder gegen den vielfachen in demselben Geiste ausgeführten Schmuck von Schlössern und öffentlichen Gebäuden, und endlich die schon erwähnte Doppelstatue der Königin und ihrer Schwester? Lauter Arbeiten, die im Sinne Goethes gehalten sind. Anders nur die Statuen Friedrichs II. für Stettin und die Ziethens für den Wilhelmsplatz in Berlin. Sollte Goethe, der diese beiden Werke in Abbildungen vielleicht gesehen haben könnte und dem nicht unbekannt sein mußte, daß sie in ihrer naturalistischen Auffassung Ausnahmen bildeten, auf diese Ausnahmen hin die gesammte Berliner Kunst in den Propyläen so charakterisirt haben wie geschehen war? Möglich. Auffallend dann aber, daß die zahlreichen andern Sculpturen Schadows, der Mehrzahl nach Idealgestalten im Sinne der Antike, außer Betracht geblieben wären. Nichts hätte doch näher gelegen, wenn man Schadow gute Lehren geben wollte, als den jungen Meister auf diese anderen eigenen Arbeiten als die größere und vorzüglichere Hälfte seiner Thätigkeit hinzuweisen, und ihn durch dieses Lob in den Augen des Publicums sogar noch zu heben. Was uns in dieser Meinung bestärken dürfte, wäre der Vorbehalt, den Goethes Urtheil gleich in den ersten Worten enthält. Bei allem, was er hier vorbringe, sagt er, sei „das individuelle Verdienst bekannter Meister ausgenommen"! Nur zwei Künstler konnten damit gemeint sein: Chodowiecki, dessen liebenswürdiger Realismus von jeher bei Goethe Anerkennung gefunden hatte, oder Schadow selbst, dessen Ruhm zu Goethe gedrungen sein mußte, wenn er gleich nichts von den Werken kannte. Die emporkommende Schöpferkraft, welche Schadow in Berlin entfaltete, mußte Goethe mit Respect erfüllen. Wer anders als Chodowiecki und Schadow

trat in Berlin damals hervor, auf den die Worte „individuelles Verdienst bekannter Meister" sich beziehen ließen? Schadows Gegenschrift, auf die wir nun sogleich kommen werden, ist zu Schadows hundertjährigem Geburtstage von dem verstorbenen, ihm verwandtschaftlich nahestehenden Director des K. Münzcabinets Julius Friedländer neu herausgegeben worden. Auch Friedländer ist der Meinung: es könne Goethe von Schadows Werken 1800 nichts vor Augen gehabt haben. Er weist darauf hin, daß Bernhard Rhode und Frisch damals als die ersten Maler in Berlin galten, neben denen auch Meil, Darbes und Weitsch einen Namen hatten. „Das Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit in der Kunst wie im Leben," fährt Friedländer hier fort, „welches, im Gegensatz zu dem vorübergegangenen phantastischen Rococo, die Aufklärungsepoche bezeichnet, war bald in Verachtung aller Phantasie, alles Idealen ausgeartet und hatte den Kunstwerken selbst einen Charakter von Nüchternheit und bürgerlicher Plattheit gegeben" u. s. f. An dieser Stelle also, wo Friedländer mit seiner Publication nichts als das ehrenvolle Gedächtniß Schadows im Auge hatte, sieht er sich genöthigt, diesem die Befugniß abzusprechen, Goethes Aeußerungen auf sich zu beziehen, was Schadow selbst übrigens ebensowenig gethan hat. Friedländer zufolge, wie dieser sich weiter ausläßt, hatte Goethe sogar nicht einmal speciell die bildende Kunst, sondern die gesammte in Berlin herrschende geistige Richtung im Auge! Denn, in der That, die von Friedländer angeführten Meister waren zu sehr bloße Berliner Localberühmtheiten, als daß sie Goethe ein allgemeines Urtheil entlockt haben könnten, das angesichts vieler Leser ausgesprochen wurde, denen die genannten Berliner Künstler vielleicht kaum dem Namen nach bekannt sein konnten.

Betrachten wir den letzten Satz der Auslassungen Goethes noch einmal: „Vielleicht überzeugt man sich bald: daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden." Dies scheint an eine höhere Adresse als an die

Berliner bildenden Künstler gerichtet zu sein. Goethe sagt: „aller zugleich Lebenden", warum setzt er diesem Participium nichts hinzu? Sollte „Künstler" ausgelassen worden sein, so wären auch dann weder bloß die Berliner, noch vielleicht sogar alle in Deutschland arbeitenden Maler und Bildhauer gemeint gewesen: Goethe könnte im allgemeinsten Sinne alle Künstler der Welt im Auge gehabt haben. Offenbar aber hat er in viel weiterem Sinne nicht bloß alle Künstler, sondern alle Menschen gemeint, die Kunstwerke schaffen, für die Kunstwerke da sind und deren Urtheil für die Kunst von Einfluß ist.

Halten wir uns Folgendes nun gegenwärtig. Für Berlin waren mit dem neuen Jahrhundert neue Zeiten angebrochen. Friedrich der Große war todt, Friedrich Wilhelm II. vorübergegangen. Für diesen und für die die classische Kunst beschützende Gräfin Lichtenhain hatte Schadow nun nichts mehr zu arbeiten. Ein neuer jugendlicher, von idealen Neigungen erfüllter König war eingetreten, dem es klar zu machen galt, worin die wahre Idealität bestehe! Sollte Goethe unbekannt geblieben sein, daß König und Königin an der die Natur treu copirenden Kunst besonderes Wohlgefallen hegten? Geben wir Schadow selbst das Wort, was er in „Kunstwerke und Kunstansichten" (S. 50) mittheilt. Unter Friedrich Wilhelm II. sollte auf der Brücke, dem des Großen Kurfürsten gegenüber, ein Denkmal Friedrichs des Großen errichtet werden. Heroisch, wie jener, sollte er erscheinen. Friedrich Wilhelm III. dagegen verlangte, es war um 1800, daß die Reiterstatue des großen Friedrich den König in getreuer Nachbildung der wirklichen Natur darstelle. Das war die echte Berliner Auffassung, die auch in den literarischen Neigungen des neuen Königs und seiner Gemahlin zu Tage trat. Goethe war beider Liebling nicht, auch darin theilte das jugendliche Königliche Paar den Geschmack des Berliner Publicums. Werther und Götz entzückten ihrer Zeit Berlin, Goethes Werke, die in Italien entstanden, ließen es kalt. Zwei künstlerische Parteien gab es damals in Deutschland, wie auch heute noch: die, welche bis in die Aeußerlichkeiten hinein die Natur und die, welche, bis in die Aeußerlichkeiten hinein, die großen Künstler vergangener

Zeiten vor Augen hatten. Auf welcher Seite Goethe stand, braucht nicht erst gesagt zu werden, und ebensowenig, auf welche Seite er den jungen König gern gezogen hätte. Wahrscheinlich, wenn Vermuthungen hier erlaubt sind, hat er bei seinem Urtheil über Berlin jenen Umschwung zum Realismus im Auge gehabt, der in Betreff der classischen Kunst in Berlin mit Friedrich Wilhelm III. eben eingetreten war.

Sei das Kapitel von der naturalistischen patriotischen Kunst hier nun gleich abgehandelt. Goethe, dem niemals die Gedankenströmungen der Zeiten, die er mit durchmachte, unverständlich gewesen sind, stand hier doch im Wege, daß er niemals in einer der Hauptstädte Europas lange genug gelebt hatte. Dies Schicksal theilte er mit den meisten unter den schöpferischen Geistern Deutschlands, daß sie fern von den Stellen lebten, wo politische Gesinnung zur Blüthe kam. Weder das Berliner Publicum, noch das Wiener, oder Pariser hatte er auf sich wirken lassen. In den Hauptstädten mächtiger Reiche und Fürsten aber bildet sich ein besonderer Geist, den man nur aus Erfahrung kennen lernt. Wir sahen, wie in den Propyläen auch der Wiener Kunst zum Theil die gleichen Vorwürfe gemacht werden, mit denen man sich gegen die Berliner wandte. Auch in Wien sollte das Historische statt des Poetischen herrschen. Goethe faßt beide Symptome jedes für sich auf: sie fanden sich aber in Wien und Berlin nicht als zufällige Producte dort herrschenden Geschmackes, sondern als nothwendige Erzeugnisse des Lebens in beiden Städten, welche große Städte und zugleich Haupt- und Residenzstädte großer Reiche sind. Wäre Goethe nach Paris gekommen, so würde er gerade dort gesehen haben, wie der Hauptvertreter der antikisirenden Richtung, Louis David, sich unter Umständen als entschiedener Realist bethätigte. Sein Marat, erstochen in der Badewanne liegend, läßt dies am krassesten hervortreten. Goethe aber (dessen kurzer Besuch in Berlin hier nicht gerechnet werden darf) kannte nur Rom, wo die Werke der Griechen und Römer und die Gestalten Raphaels und Michelangelos zu hoch in das Leben des Tages hineinragen. Wo man, wie in der Schweiz vom Anblicke der Gebirge erniedrigt, sich neben

diesen beiden klein fühlt. In den europäischen Hauptstädten dagegen fordert der Kampf des Daseins von Tag zu Tag seine Rechte, und der erste beste Lebende gilt mehr als der Vornehmste, dessen Hände oder Fäuste nicht augenblicklich mehr sich geltend machen. Da nun erscheint, was nicht die Kleidung der Gegenwart trägt, veraltet, abseits vom großen Wege stehend, auf dem die Menge sich fortdrängt. Kein Wunder, wenn die moderne Kleidung dem Künstler als ein bedeutender Theil des eigentlich Mächtigen da einleuchtet, während die Formen der Vergangenheit, mögen sie uns in Augenblicken der Sammlung noch so hoch über den Moment erheben, immer doch nur als Vergangenes sich darbieten. Dies hat Goethe in all den Einsamkeiten, in denen er sich sein Lebelang bewegte, niemals voll erfahren können. Und deshalb ist er im Princip wohl gegen eine Porträtstatue gewesen, wie sie für Friedrich den Großen damals verlangt wurde. Im übrigen war Goethe, was naturalistische und antikisirende Kunst anlangt, unbefangen und ungebunden, wie er denn neben seinen, den classischen Stil so rein zeigenden Dichtungen, auch damals andere, derb natürliche hat nebenher laufen lassen, und wie, um das verständlichste Beispiel zu wählen, auch die heutigen in Berlin herrschenden Realisten, sobald Stoff und Gelegenheit es fordern, sich zur Anlehnung an antikisirende Formgebung genöthigt sehen. Schadow hat in beiden Richtungen gearbeitet.

Die „Eunomia, eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Feßler und Rhode", erster Band des ersten Jahrganges 1801, brachte Schadows gegen Goethe protestirenden Aufsatz. Man sucht jedoch, von unserem Standpunkte aus, vergebens nach etwas Goethe feindlich Berührendem darin. Schadow, wie schon gesagt worden ist, bezog Goethes Worte nicht auf seine eignen Arbeiten. Nirgends verleugnet er den Respect vor dem großen Manne; die Verehrung, in der er ihm gegenübersteht, ist keine erheuchelte. Er will nichts, als, indem er sich zum Theil für die Berliner Kunstanschauungen verantwortlich fühlt, seinen Standpunkt vertheidigen. Zuerst weist er den Vorwurf des Naturalismus ab, der in Berlin herrschen solle. Dann wendet er sich gegen

den Ausspruch, „daß Poesie in Berlin durch Geschichte verdrängt werde“. Dann dagegen, daß als ein Vorwurf gelten dürfe, wenn „Charakter und Ideal durch Porträt verdrängt werden“. Hier ergeht er sich ausführlich, weil er den Standpunkt darzulegen hatte, von dem aus er seine bereits vorhandenen Bildsäulen Friedrichs und Ziethens beurtheilt zu sehen wünschte. Daß „symbolische Behandlung in Berlin durch Allegorie verdrängt werde“, gibt er zu, tritt aber, was die Landschaft anlangt, für die Veduten ein, allerdings wenn sie gemalt würden wie Genelli sie male. Auf der letzten Ausstellung, sagt Schadow (das wäre also 1799 gewesen) habe J. Genelli eine Gegend des Harzes, die Heuscheuer genannt, so unaussprechlich schön gemalt, daß sie allein die stärkste Widerlegung des in den Propyläen Gesagten sein würde, wenn Goethe dies Gemälde sehen könnte. (Was ist aus ihm geworden?) Nun endlich aber Goethes Satz „Das allgemein Menschliche wird durchs Vaterländische verdrängt“: erklärt Schadow für eine Blasphemie, da die „eigentliche Kunst an sich stets patriotisch sei“. Als Abschluß dann eine Kriegserklärung gegen die in mißverstandnem Anlehnen an Raphael, Michelangelo und die Antike besonders damals noch befangene englische Kunst, sowie gegen die Kunstkenner im allgemeinen. Schadows Meinung war, daß nur Künstler über Kunstwerke voll zu urtheilen im Stande seien. Dies scheinbar nebenbei angedeutet zu haben, ohne es geradezu auszusprechen, war ihm, glaube ich, das Wichtigste. Schadows Worte lauten: „Vor ein paar Jahren, besuchte mich Herr Canova, wahrscheinlich der beste jetzt lebende Statuar, wir gestanden freimüthig einander, daß unser mühseliges Studium des Nackenden mehr zu unserer eigenen Genugthuung geschähe, als weil wir erwarten, daß unsere heutigen Kunstliebhaber hierin wirklich das Richtige, Gute und Bessere erkennen und schätzen wollten.“ Hier also macht Schadow keine Ausnahme zu Gunsten Goethes etwa. Seiner Meinung nach verstand Goethe von den eigentlichen Geheimnissen der Kunst so wenig wie die andern Liebhaber, Kenner und Gelehrten, die sich mit ihr beschäftigen.

Schadow irrt aber und alle Künstler irren, die wie er ur-

theilen. Denn diesem Streite fehlt ein reales Schlachtfeld, er wird in der Luft geführt.*)

Auch bei den heutigen Künstlern herrschen die falschen Begriffe über dem Umfang dessen, was öffentlich zu beurtheilen niemand anders als dem Künstler gebühre. Ohne Zweifel gibt es Dinge, die der Laie nicht versteht. Wenn es sich z. B. um Gutachten über Anwendung von Cavallerie, um Befestigung der Grenze, um specielle Ausbildung der Mannschaften handelt, wenn die Gründe darzulegen wären, aus denen Friedrich oder Napoleon bei bestimmten Schlachten diese oder jene Manöver ausführten, so wird man Militärs von Fach als die betrachten, welche zuerst, vielleicht allein gehört werden müssen. Wenn dagegen von nationaler Ehre und Tapferkeit, wenn im allgemeinen von Krieg und Frieden, von Siegen und Niederlagen im historischen Sinne die Rede ist, hat jeder das Recht, sich auszusprechen. Das Reinmenschliche ist jedes Mannes Domäne, zum Historiker jeder berufen, der die innere Vocation fühlt und sich Gehör verschafft. Ranke war zuerst Gymnasiallehrer, dann Universitätsprofessor. Er hat niemals den Krieg gesehen, nie diplomatischen Dienst gethan, er hatte alles aus Büchern und Manuscripten: trotzdem lesen Staatsmänner und Militärs seine Weltgeschichte, in der zumeist von Krieg und Politik gehandelt ist. Dasselbe gilt bei den Werken von Dichtern und Künstlern. Um ein Schlachtgemälde zu schaffen, braucht man den Krieg nicht gesehen zu haben, und um es zu beurtheilen, ebensowenig.

Sollte nun aber ein rigoroser Militär behaupten, Schillers Wallenstein könne nichts taugen, weil Schiller den Krieg nie gesehen, so würde man auch diesen freilich reden lassen, denn Jeder darf heute über alles sich aussprechen, wenn er gewisse Grenzen nicht überschreitet, die Sitte und Gesetz vorschreiben. Recht hätte dieser Militär nicht, wohl aber würde Schiller es haben hinnehmen

*) In fast periodischer Umlaufszeit erneuert sich in Broschüren und Zeitungsartikeln der Kampf um diese Dinge, die ich gerade jetzt behandle, weil äußere Veranlassung dazu glücklicherweise fehlt.

müssen. Und so sehen wir, wie Staatsmänner, Gelehrte, Dichter u. s. w. dulden, daß mitten in ihre Arbeit hinein die Stimmen, vielleicht sogar nichtswürdiger Kritik hineinschreien. Wird einer sich da beklagen oder von der Polizei Schutz verlangen? Dies doch nur in ganz außerordentlichen Fällen persönlicher Verleumdung etwa. Bildhauer und Maler aber nehmen das Recht, sich über ungerechte Behandlung zu beklagen, sogar da in Anspruch, wo eine mittelmäßige Arbeit mit Recht getadelt wird. Als ob nicht vielmehr Jeder auch hier das Recht hätte, nach Belieben zu loben oder zu tadeln, und nicht sogar sich herausnehmen dürfte, auch gute Gemälde herunterzumachen. Der sogenannte Kunstgelehrte (schon Rumohr braucht das Wort) constituirt sich aus eigener Machtvollkommenheit ebenso souverän wie jeder andere Schriftsteller. Sagt höflich oder unhöflich, was seiner Meinung nach schön oder nicht schön sei, lobt Cornelius oder macht ihn herunter, lobt oder tadelt die Akademie der Künste, die Regierung, die Ausstellungscommissionen u. s. w. und verlangt, daß diese Aeußerungen gelesen und berücksichtigt werden. Der Kritiker kann, je nachdem er seines Amtes waltet, eine niedrige und eine erhabene Stellung einnehmen. Er controlirt und leitet sogar die öffentliche Meinung. Die Vollmacht der Recensenten liegt darin, daß sie vom Publicum als befugt angesehen werden. Sie sind gleichsam Volksvertreter in ästhetischen Dingen, aus eigner Wahl, und wer ihnen entgegnet, gegen den werden sie ebenso scharf wie die Volksvertreter im Parlamente unter sich. Sie wenden, wie Politiker bei den Wahlen, jedes Mittel an, sich aufrecht zu halten, fühlen immer aber auch, daß das Publicum sie jeden Augenblick für unzuverlässig erklären könne. Dies der Grund, weshalb der öffentliche Kritiker (auch der schlechte oder mittelmäßige) ein nicht gewöhnliches Maß an Kenntniß und Fähigkeit besitzen muß und weshalb er, sobald er es auf eine dauernde Herrschaft anlegt, mit unnachsichtiger Schärfe sich selbst stets examiniren wird, ob er nichts Unbilliges, Ungerechtes vorbringe, und ob er den ihm gezogenen Kreis nicht überschreite.

Dieser Kreis umschließt, wie wir sahen, das allgemein Menschliche. Es gibt gewisse höchste Erfahrungen im Leben, deren Ver-

ständniß an keine Vorbildung gebunden ist. Die Schönheit einer Frau, des Frühlings, einer Rose, des Nachtigallengesangs zu empfinden, das Entzücken erfüllter Sehnsucht, den Jammer ewiger Trennung zu fühlen, das Erschütternde von Worten, die ihn ausdrücken, sich durch die Seele gehen zu lassen, ist das Vorrecht jedes gesunden Menschen, denn von alle dem führt zum Herzen, zu den Augen, zum Ohr ein directer Weg. Zu den Dingen, die diesen Rang einnehmen, gehören auch die echten Meisterwerke der Kunst. Von ihnen geht die Wissenschaft aus, die sich mit der Kunst, ihren Gesetzen und ihrer Geschichte befaßt: die wahre Schönheit sucht sie zu ergründen, weist auf sie hin, verfolgt die Gesinnungen und Lebenswege derer, die sie hervorbrachten, zeigt ihren Zusammenhang mit allem andern Großen, das die Völker hervorbringen. Schlägt aber auch die zurück, die Unvollkommenes für Vollkommenes dem Publicum aufdrängen möchten, ebensosehr, wie sie die Versuche derer aufdeckt, die Schönes, Vollendetes herunterdrücken wollen. Schriftstellern, die hier gewissenhaft ihres Amtes walten, sind wir zu hohem Danke verpflichtet.

Die Rolle der öffentlichen Kritik nur von Künstlern selbst ausüben zu lassen, wäre unmöglich. Urtheile über Kunstwerke, welche von Künstlern gefällt werden, müssen in Lob wie Tadel einseitig sein. Auch der mit bestem Willen objectiv urtheilende, erfahrene, kunsthistorisch gebildete Künstler ist befangen. Der Punkt, auf dem er mit seinen eigenen Werken steht, wird der bleiben, von dem aus er die anderer betrachtet. Künstler tragen ihre persönliche Anschauung sogar in die Beurtheilung älterer Kunstwerke hinein. Ihr mehr für das Technische geübter Blick verschleiert sich dem Reinmenschlichen gegenüber, wenn Werke, bei denen dies Element stark hervortritt, technisch weniger Interesse gewähren. Wir haben bedeutende Künstler gehabt, die auch Kritiker waren: Mengs, Reynolds oder Ingres und andere aus neuerer Zeit, die Memoiren hinterließen oder deren Biographien und Briefe Urtheile geben: nur da sind sie in ihrer Kritik erträglich, wo sie Künstler betrifft, deren Richtung der ihrigen ziemlich entspricht. Aber auch hier walten Bedenken. Schadow arbeitete, seine naturalistischen Feld-

herrnstatuen abgerechnet, im Geiste Canova's, den er für den ersten Bildhauer der Zeit hielt. Wenn Schadow und Canova zusammensaßen, wußten sie damals vielleicht mehr vom Handwerksmäßigen ihrer Kunst als jeder Andere, sicher mehr als Goethe: darüber jedoch schon, warum denn eigentlich Canova drei Jahrzehnte lang in voller Blüthe wie ein Halbgott unter den Künstlern einherging, um dessen Gunst die Päpste, Kaiser und Könige sich mühten, hätte weder Canova selbst wahrscheinlich noch Schadow etwas zu sagen gewußt. Goethe aber wohl! Goethe wußte auch vielleicht, warum diese Gunst des Schicksals nach gemessener Zeit für Canova verfliegen werde. Und weiter, warum Schadow mit all der Mühe, die er auf seine Werke verwandte, und mit all der Wissenschaft, die er um ihretwillen in sich aufnahm, doch niemals zu einer vollen Blüthe gekommen sei, das hätte Canova vielleicht ihm sagen können, verschwieg es aber. Goethe jedoch wußte es gewiß, ist aber ebenso großmüthig gewesen, es niemals auszusprechen. Denn Goethe hat in vielem zuweilen den herrschenden Geschmack seiner Zeiten getheilt: trotzdem, als Schöpfer unerklärlich schöner Werke selber, verstand niemand wie er die unerklärliche Schönheit anderer Arbeiten, die auf diesen Adelstitel Anspruch hatten; mochten sie auf einem Felde gewachsen sein, das das seinige war oder es nicht war: wo diese Schönheit einem Werke verliehen war, wußte er es. Durch Instinct. Und auch wo sie fehlte, wußte er es. Es ist zum Erstaunen, wie sicher er auf den ersten Blick Kunstwerke und Künstler durchschaute. Die Briefe der Italiänischen Reise durften bisher nur in bedingter Weise als Momentbilder seiner Gedanken gelten: jetzt, wo die Originalbriefe vorliegen, zeigt sich, wie sehr die großen italinäischen Kunstwerke ein sicheres sofortiges Echo in Goethe erweckten.

Friedländer, auf den ich mich hier mit Vorliebe berufe, da er ein reifes, geläutertes Urtheil in Kunstsachen besaß, von großer Wahrheitsliebe war und, im vorliegenden Falle, doch wieder für Schadow in jeder Weise eingetreten ist, sagt, Goethe sei von Schadow auch manchmal mißverstanden worden. Bei zwei Gelegenheiten trifft dies zu: beim sogenannten Naturalismus und bei der

Patriotischen Kunst. Worin Goethes mangelnde persönliche Erfahrung in Beurtheilung des Realismus, sowie des Vaterländischen in der Kunst hervortrete, habe ich eben darzulegen gesucht: Schadow führt aus, was er seinerseits unter Naturalismus verstehe: täuscht sich aber, wenn er meint, damit Goethe etwas Neues entgegenzuwerfen. In dem Sinne, in dem Schadow das Wort faßt, war Goethe eben so gut Naturalist als Schadow: er sucht ein Bild der Natur zu geben, scharf und genau wie seine Phantasie es hervorbringt. Im Werther, in Stella, in den Wahlverwandtschaften, in Hermann und Dorothea gibt Goethe die Gedanken und das Dasein der Deutschen Gegenwart rein wieder und er hat dies niemals Jemandem auch in der bildenden Kunst verwehren wollen; im Gegentheil, wir wissen — es wurde oben erwähnt — wie lieb ihm Chodowiecki's Kupfer zum Werther gewesen sind. Goethe forderte das Studium nach der lebenden Natur, er hat sich selbst abgemüht, seine eigene Hand und seine Augen in dieser Richtung zu bilden, unter Naturalismus verstand er in abweisendem Sinne dagegen die willkürliche Beschränkung des Gebietes der bildenden Künste auf das, was der baare Anblick der Wirklichkeit bietet. Hätte Goethe die Statue Ziethen's gesehen, so würde er den glücklichen Griff bewundert haben, mit dem Schadow den Reiterführer durch die Uniform selber, die er einst trug, dem Andenken der Welt zu erhalten suchte; bei dem Denkmale Blücher's für Rostock jedoch, das Schadow später unter Goethe's Leitung auszuführen hatte, machte dieser Schadow selber klar, daß es sich hier nicht mehr darum handeln dürfe, nur den Reitergeneral zu geben, dessen Ungestüm einzelne Schlachten entschied, sondern den Feldherrn, dessen Genie Deutschland errettete. Dasselbe würde Goethe gegen Schadow's Friedrich II. (in Stettin) vielleicht geltend gemacht haben. Friedrich der Große stand über dem Jahrhunderte in dem er lebend herrschte. Sein dreieckiger Hut und sein Zopf mögen heute noch erträglich scheinen, besonders der zum Zopf in der Kunst zurückstrebenden energischen Minorität heutiger Künstler und Kunsthistoriker: schon in fünfzig Jahren vielleicht aber wird der künstliche Naturalismus auch an Rauch's Bildsäule Friedrich's unverständlich geworden sein.

Hat Rauch selber doch in einem Gefühl, daß dergleichen zu verhüllen sei, seinem Friedrich den umfangreichen Hermelinmantel über Schultern, Rücken und Pferd gehängt, mit dem der König kaum in die Schlachten geritten sein dürfte. Naturalismus im Kostüm wird immer nur in beschränkter Weise eintreten dürfen. Bei Friedrich's des Großen Reiterstatue von Rauch ist eine künstliche Theaternatürlichkeit waltend gewesen.

Den Haupttrumpf spielt Schadow bei dem aus, was er Goethe in Betreff der patriotischen Kunst entgegenwirft. Hier scheint es, als wisse er selber recht gut, daß seine Polemik auf einem absichtlichen Mißverstehen beruhe, und ich brauche Goethe hier so wenig zu vertheidigen als Schiller, wenn auch dieser an bekannten Stellen sich gegen „patriotische Kunst" ereifert. Goethe wie Schiller waren durchdrungen davon, daß es nicht ein besonderes preußisches, sächsisches, österreichisches, italiänisches Ideal gebe, sondern nur ein der gesammten gebildeten Menschheit angehöriges. Nur eine einzige, von den Griechen bis auf unsere Zeit gesuchte „Schönheit" ist in der Kunst zu erstreben: das Abbild des Menschen, wie es am reinsten aus den Händen des Schöpfers hervorging. Eine „Schönheit", die freilich nicht dadurch mechanisch hervorgebracht werden kann, daß man die Werke der Griechen heute copirt, die noch weniger aber dann entsteht, wenn man sich zu einer Nachahmung der Antike in Opposition setzt und die Copirung dessen empfiehlt, was die Gegenwart in zufälliger Zuchtwahl heute hervorbringt. Dieses Sichbeschränkenwollen auf die Producte derjenigen Zeit, welche wir Gegenwart nennen, wurde zuerst von den Franzosen vor 200 Jahren officiell betrieben. Emeric David hat sich in seinen „Untersuchungen über die Bildhauerkunst" mit sehr vernünftiger nationaler Selbstkritik darüber ausgesprochen. „Als nach den Eroberungszügen Ludwig's XIV., sagt er, unsere Eitelkeit auf den höchsten Punkt gestiegen war, wollte man nichts mehr von „Nachahmung" wissen. Unsere Künstler waren der Ueberzeugung, es gebe eine den Franzosen allein gehörige „Schönheit" und diese sei darzustellen. Unsere Lebhaftigkeit, unser Uebermuth. das lodernde Feuer, das uns erfüllte und uns zur Ehre gereichte, meinten

sie, als besonderes Geschenk der Natur, nur in Frankreich zu finden. So gelangte man zu der albernen Forderung, unregelmäßige Züge, kurze und aufgeworfene Nase, ein stechender Blick und breitangelegter Unterkiefer seien die Urbedingungen ächt französischer Schönheit." So Emeric David, dessen Buch in den Jahren erschien, in die der Conflict fiel, von dem hier die Rede ist, und dessen Anschauungen den gesunden Menschenverstand vertreten. Goethe hatte in der Antike und in den großen Italiänern die wahren Lehrmeister der Kunst kennen gelernt, die die Menschheit nie wieder wird aufgeben dürfen, wenn sie geistig nicht herunterkommen will. In Berlin dagegen wurde, soweit Goethe, außerhalb der Stadt lebend, Berlin beurtheilte, am Cultus des Gemüthlichgewöhnlichen festgehalten. Man übersehe in Nagler's Künstlerlexikon den Katalog der Werke des in den neunziger Jahren Berlin eigentlich repräsentirenden Rhode, um Friedländer's Meinung zu verstehen, Goethe habe auf diesen besonders abgezielt. Hier finden wir umfangreiches Begründungsmaterial für Goethe's Meinung. Ich kenne nicht viel von Rhode's Arbeiten, wahrscheinlich aber gehörten die hier in Frage kommenden großentheils zu den Schöpfungen, bei denen das Betonen des patriotischen Gegenstandes die ästhetischen Schwächen entschuldigen mußte. Schadow seinerseits empfand, in welchem Maße seine eigne antik gehaltene Victoria auf dem Brandenburger Thore als ein Denkmal patriotischer Kunst dastehe, er hatte auch seine übrigen antikisirenden Arbeiten vor Augen, die das königliche Haus verherrlichten: er glaubte sich Goethe gegenüber diese Verwechslung des Zieles gestatten zu dürfen.

Welches Echo Schadow's Aufsatz in Berlin fand und ob er in Weimar gelesen worden sei und mit welchen Bemerkungen, wüßte ich nicht zu sagen. Goethe's Correspondenz verräth nichts darüber. Andere Briefwechsel der Zeit habe ich vielleicht nicht genau genug untersucht. Wohl aber scheint es, als ob Goethes, wie Schiller sagte, Kunststatistik es doch war, die den kränkelnden Propyläen, in deren Spalten sie erschien, ihr vorauszusehendes und doch plötzliches Ende bereitete. Goethe drückt sich in den Annalen (1800) etwas verhüllt aus: „Der Propyläen drittes und letztes Stück

ward, bei erschwerter Fortsetzung aufgegeben. Wie sich bösartige Menschen diesem Unternehmen entgegengestellt, sollte wohl zum Troste unserer Enkel, denen es auch nicht besser gehen wird, gelegentlich näher bezeichnet werden." Gern würde ich (abermals zum Troste unserer Enkel, denen es nicht besser gehen wird) diese „Bezeichnung" übernommen haben, jene bösartigen Menschen aber sind so völlig heute in Dunkelheit untergetaucht, daß außer dem, wie mir dünkt, mit auswählender Sorgfalt hingesetzten Adjectivum nichts von ihnen übrig blieb.

Noch im März 1801 dachte man nicht an Aufgabe des Journals. „Schade ist's," schreibt Schiller den 13. an Goethe, „was die Kunstkritik in den Propyläen betrifft, daß man die Stimme so selten erheben kann. Es würde uns sonst gewiß gelingen, die Künstler und Kunstgenossen aus ihrer faulen Ruhe zu reißen — schon der Unwille über unsre Urtheile verbürgt mir dies. Daher wollen wir es ja im nächsten Falle recht viel weiter treiben, und Meyer muß uns in den Stand setzen, den Schaden specialiter zu treffen und die falschen Maximen recht im Einzelnen anzugreifen." „Kunstkritik" ist hier wohl mit der „Kunststatistik" gleichbedeutend. Erst im Mai (Brief Goethe's vom 28.) geht man ernsthaft daran, sich mit Cotta's Hilfe ein andres Organ für die Weimaraner Kunstkritik zu beschaffen. Genug, die Zeitschrift war Ende 1800 zum letztenmale herausgekommen, und Goethe hatte den Fall schmerzlich empfunden; dann war Schadow's Artikel nachträglich in der Eunomia erschienen und nun, als Schadow sich zum erstenmale in Weimar zeigte, waren es Goethe's dortige Gegner, die sich gesellschaftlich seiner bemächtigten. An ihrer Spitze Kotzebue. In Goethe's Annalen wird der Besuch nicht erwähnt, in Schadow's Tagebuchblättern aber erzählt, wie stark er sich damals von Goethe vernachlässigt glaubte. 1802 ist für Goethe und Weimar zu einem denkwürdigen Jahre geworden. Kotzebue machte den berüchtigten Versuch, Goethe und Schiller auseinander zu bringen, und die Stadt erlebte die journées des dupes, die Goethe beschrieben hat. Wir dürfen die Machtsphäre der grandiosen Unverschämtheit Kotzebue's nicht unterschätzen, bewundern zugleich mehr

aber die vornehme Sicherheit, mit der Gothe ihn abzustoßen wußte. Kotzebue hat 1802 Weimar verlassen, um nach Berlin zu gehen, wo er mit all der Erfahrung in Anköderung des großen Publicums und all der Bosheit, die ihm eigen war, den „Freymüthigen" herauszugeben begann.

Die Eunomia, wo dieses Blatt Goethe's sonst noch Erwähnung thut, hatte ihm kein freundliches Gesicht gezeigt, immerhin aber hielt sie sich in den Grenzen höflicher Abneigung. Von Schadow zumal war in seinem Aufsatze jede Rücksicht gewahrt worden. Ja, er stellte sich sogar zuletzt auf Goethe's Seite, indem er auf unschuldige Weise sich selbst widersprach. Er schloß den gegen Goethe geschriebenen Aufsatz mit einer Art von Huldigung für ihn als Dichter ab. Goethe, sagt er, nenne sich nur einen der letzten Homeriden: er, Schadow, stelle Goethe auf eine höhere Stelle. Er meint, wenn Goethe den lebenden Künstlern mit diesem ewigen Hinweise auf die Antike Unrecht thue, so thue er es sich selbst zugleich am meisten. Ja, Schadow verhilft der Antike und Goethe, als ihrem Vertreter, hier gleich wieder zu ihrem Rechte, denn sein Aufsatz hat einen Anhang, den Friedländer nicht wieder abdruckte: Schadow theilt im Anschlusse an ihn noch Untersuchungen über gewisse Durchschnittsmaaße des menschlichen Kopfes mit. Da nun kommt er zu dem Resultate, daß, wenn man die Maße, welche lebende Menschen bieten, in gewissen Durchschnittsmengen betrachte, um zu Normalmaaßen der einzelnen Theile zu gelangen, sich herausstelle, es hätten die antiken Bildhauer diese Maaße längst bei ihren Werken angewandt. „So daß Herr von Goethe denn doch nicht im Unrecht sei, wenn er, was dies anlangt, die lernenden Anfänger auf die Antike verweise!" In aller Unschuld läßt Schadow das drucken, ohne sich zu sagen, wie weittragende allgemeine Consequenzen aus dieser für ihn vereinzelten Beobachtung zu ziehen seien. Das war ja gerade das, was Goethe auch für die dichterische Praxis den antiken Poeten entnommen hatte und woran er festhielt. Hätte Goethe deshalb im ersten Theile des Aufsatzes in der Eunomia irgend etwas Beleidigendes entdeckt haben können, so müßte der zweite Theil desselben ihn mit Schadow ausgesöhnt

haben, und sicherlich war der Grund, weshalb Goethe sich in Weimar von ihm zurückzog, nicht der, daß er seine Aeußerungen in der Eunomia ihm übel genommen. Schadow freilich war der Meinung, sie seien an der Kälte Schuld gewesen, mit der Goethe ihn seiner Wege gehen ließ. Wir brauchen aber nur Schadow's eignen Bericht über das Erlebte zu lesen, um zu entdecken, daß die Dinge anders lagen.

Die Eunomia war kein Blatt von Belang. Goethe betreffend enthält die Zeitschrift für diesen Jahrgang nur noch einen Bericht über die Berliner Aufführung des Egmont in Schillers abkürzender Bearbeitung, eine jener auf den Moment berechneten perfiden Recensionen, die bei festgehaltenem Anschein hoher Verehrung vor dem Verfasser sein Werk herabzudrücken suchen. Hier begegnen wir der Zusammenstellung: Goethe, Shakespeare, Kotzebue als natürlichen Trifoliums: die beiden letzteren Namen dem Goethe's angefügt, als verstände sich von selbst, daß sie gleichwerthig zusammengehörten. Kotzebue jetzt verschaffte Schadow bessere Gelegenheit, sich auszusprechen, indem er ihn zur Mitarbeit an seinem 1803 beginnenden Journale heranzog. Von der Rücksichtnahme der Eunomia finden wir im Freymüthigen nichts mehr. Die offenbare Absicht war, Goethe zu beleidigen. Die Arbeiten aus seinen Jugendzeiten, heißt es da nun, wolle man gern anerkennen, die gräcisirende Richtung seiner neuesten Produkte aber wurde verurtheilt und die geführten Schläge sowohl ihm als Schiller tüchtig zugemessen. Gleich die das Blatt begleitende erste Caricatur enthüllt Kotzebue's und seiner Freunde Gesinnung. Die Art sodann, wie Schadow in einer der folgenden Nummern seinen Besuch in Weimar erzählt, zeigt, in welchem Tone damals von Goethe in Berlin die Rede war. Schadow nennt Goethe in seinem Berichte nicht, läßt sein und seiner Freunde üblen Willen aber genugsam erkennen.

Die Bemühungen dieser Leute, Goethe zu Gegenäußerungen zu bewegen, waren vergeblich. Goethe hat sich vor Kämpfen mit Mitlebenden nicht gescheut, wie die Xenien zeigen. Er hat auch manchem, der sich an ihm reiben wollte, etwas zurückgegeben, das sitzen blieb. Kotzebue aber war sicher vor ihm. Dadurch, daß

Goethe diesen ganz übersah, hat er die Wirkung der gegen ihn ausgespielten Ungezogenheiten erheblich verringert. Wir wissen, wie es Goethe verdroß, ein Exemplar des Freymüthigen bei Frau von Stein zu finden; gleichzeitige gedruckte Aeußerungen seines Mißmuthes gegen Kotzebue kenne ich nicht. Den 5. Mai 1800 schon schrieb Schiller an Goethe: „Man sagte mir, daß Kotzebue in einem neuen Stück, Der Besuch, sich Verschiedenes gegen die Propyläen heraus genommen habe. Wenn dem so ist, so hoffe ich, daß Sie den jämmerlichen Menschen seine entsetzliche Sottise werden fühlen lassen." Goethe wußte, daß Kotzebue nichts Angenehmeres hätte geschehen können, als die Anerkennung seinerseits, daß er den Hieb empfunden habe. Niemals aber hat Kotzebue es dahin gebracht, von Goethe als eine Macht, mit der man im Kriege stehe, anerkannt zu werden. Diese Gleichgiltigkeit ist eine empfindlichere Strafe gewesen, als das Härteste, was Goethe gegen ihn gedruckt hätte ausgehen lassen können. Mir ist nicht zweifelhaft, daß mit jenen oben erwähnten „bösartigen Menschen" Kotzebue allein gemeint war*): zu mehr aber ließ Goethe sich nicht herbei. Und so haben die vergeblichen Versuche, Goethe literarisch anzuzapfen, einen Schein von Lächerlichkeit auf Kotzebue geworfen, den weder sein unglückliches Ende, noch der Umstand, daß seine Theaterstücke das Publicum entzückten, aufgehoben hat. (Bekannt ist, mit welcher Sorgfalt Goethe diese Stücke geben ließ und wie anerkennend er sie erwähnt.) Aus diesen Gründen glaube ich, daß, wenn ich bei meinen Nachforschungen nach einer Kritik, welche Goethe auch nach 1803 noch über Schadows Arbeiten ausgesprochen hätte, ohne Resultat blieb, dies natürlich erscheinen muß. Schadow participirte an der Ungestraftheit, die über Kotzebue verhängt worden war. Ich habe in Goethes Briefen und Schriften Schadow bis zum Jahre 1815 nicht mehr genannt gefunden.

In diesem Jahre endlich nun, bei einer neu sich darbietenden Gelegenheit sollte hervortreten, wie groß die innerliche Ueber-

*) Man findet öfter einen unbestimmten Plural gebraucht, wo man eine bestimmte einzige Person im Auge hat, die nicht genannt werden soll.

einstimmung der beiden Männer war, welche der einlenkende Abschluß des Schadowschen Aufsatzes ja schon erkennen ließ. Es handelte sich um eine Arbeit, welche Schadow unter Goethe's Oberaufsicht ausführte.

Schadow's Weiterentwicklung auf der anfangs ruhmvoll eingeschlagenen Bahn hatte sich nicht den gehegten Hoffnungen gemäß vollzogen. Das erste Hinderniß war, daß bald nun die Zeiten eintraten, in denen die Blüthe Preußens geknickt und auf lange hin den Künsten des Friedens wenig bei uns zu thun gegeben ward. Dann aber erhob sich Rauch, dessen großes Talent Schadow zurücktreten ließ. Sein Ruhm sei in Rauch aufgegangen, urtheilt Schadow selber. Als nach 1815 das siegreiche Preußen von seinen Bildhauern Ehrendenkmäler verlangte, blieben für Schadow in Berlin keine Bildsäulen übrig. Ziethen und den Fürsten von Dessau hatte kein andrer als er in Marmor aufrichten dürfen: Bülow's und Scharnhorst's und Blücher's Statuen fielen Rauch zu, dem ja auch das Grabdenkmal der Königin übertragen worden war. Das hat Schadow wohl am tiefsten geschmerzt, der sich als den natürlich Berufenen gerade für diese Arbeit ansah und dessen Concurrenzmodell zurückgewiesen wurde. Dagegen hatte er im Laufe von 1815 den Auftrag empfangen, ein Standbild Blücher's für Rostock auszuführen, über dessen Modell er sich mit Goethe vereinigen sollte.

Wer die Geschichte dieses Denkmals vom ersten Gedanken ab, welcher gefaßt wurde als Blücher 1815 wiederum gegen Napoleon ins Feld gerufen worden war, studiren will, findet neben dem bereits darüber Gedruckten im betreffenden Fascikel des Goethe-Archives Material in Fülle. Am 19. Mai 1815 haben Schadow und Weitsch Zeichnungen eingesandt, und es wird auf den Befehl des Herzogs von Mecklenburg, der das Urtheil „mehrerer Kunstverständiger und mit den Werken des Alterthums bekannter Männer" verlangt, Goethe um Rath gefragt. Dem Herzog hat an der Reiterstatue die einfache Dienstmütze mißfallen, in welcher Blücher zu Pferde saß. Offenbar also ein Versuch, modernes Kostüm zu

geben. Goethes erster Brief*) zeigt ihn als überhaupt gegen eine Reiterstatue eingenommen. „Daher eröffne den Wunsch, Herr Schadow möge das Modell einer pedestren Statue errichten." Specielles gibt Goethe sonst nicht an und Schadow verfährt nach eignem Gutdünken, indem er Blücher in der „Tracht eines alten Germanen hinstellt, wie man solche an römischen Denkmalen bildet. Statt des Mantels mit den Franzen", fährt er fort, „habe ich ihm eine Löwenhaut gegeben; neu (d. h. modern) bezeichnend sind der Säbel und der Marschallstab." Goethe empfängt das Modell und hat nur Einzelnheiten auszusetzen, Wünsche, denen Schadow dann in einem neuen Modelle genügt. Hier tritt Schadow zuerst als Briefsteller ein, indem er Goethe's Einwürfe anerkennt. Hier sehen wir auch, was die Löwenhaut bedeutet: Friedrich des Großen Husaren hatten auf der Parade eine Tigerhaut auf der Schulter getragen, damit, sowie mit dem runden Säbel, sollte „der Husar" charakterisirt werden. Schadow hatte sich mit Hirt benommen, der auch von Anfang an dafür gewesen war, der „Husar" müsse hervortreten. Ich übergehe das Uebrige: genug, daß Schadaw auf Goethe's Wünsche, allerlei Nebensachen betreffend, einging und mit dem Modelle selbst nach Weimar kam. Man sieht, daß nicht Goethe, sondern der Herzog, ohne Goethe, die Dienstmütze verwarf, und daß Schadow, ebenso ohne Goethe, auf den alten Germanen und die Löwenhaut verfiel. Nur an einer Stelle trat Goethe im Sinne der antiken Kunst für eine eigne Idee ein. Am Fußgestell war Blüchers Sturz vom Pferde bei Ligny dargestellt: Schadow hatte die Scene naturalistisch erfaßt, etwa wie die Basreliefs am Fuße der Ziethenstatue dergleichen zeigen. Goethe verlangte eine Allegorie und Schadow gab nach, indem er einen den gestürzten Feldherrn beschützenden Genius in die Composition hineinbrachte. Eigenhändige Skizzen dazu, mit der Feder gezeichnet, finden sich im Goethe-Museum, die zwischen Scha-

*) Der Brief ist datirt: An Gellerts Geburtstag. 1815. Gellert ward den 4. Juli 1716 geboren. Der Brief hat übrigens nichts mit Gellert zu thun.

dow und Goethe gewechselten, die Statue betreffenden Briefe besitzt das Goethe-Archiv, über den mündlichen Verkehr berichtet Schadow in seinen Erinnerungen. Weder ein aus verschiedener Charakteranlage etwa hervorgegangener, noch ein aus widersprechenden Principien entspringender Gegensatz tritt hervor. Beide Männer standen auf dem natürlichen Boden, wie die Zeit, in der sie lebten, ihn lieferte, und verstanden sich ohne etwas opfern zu müssen. Schon die Fassung der Briefe läßt erkennen, wie bei Schadow, je länger er mit Goethe in nun intimerem Verkehre stand, der Respect vor dessen Person und Einsicht zunahm, die zuletzt in ehrfurchtsvolle Bewunderung überging. Gerade bei Schadow, der sich nicht scheute, auch der höchsten Stelle gegenüber das Vorrecht sehr schmuckloser Rede zu wahren, ist diese Aeußerlichkeit bezeichnend.

Noch bliebe darüber zu entscheiden, ob wir Schadow als den zu betrachten hätten, der die Vorliebe für Wiederholung des natürlichen Anblicks, wie der Tag durchschnittlich den Menschen zeigt, als sei dies die zuverlässigste, die gebotene Form, in der auch colossale Monumente zu halten seien, durch seine Werke wach gehalten habe, so daß die Gegenwart mit besonderer Dankbarkeit auf ihn zurückblicken müsse.

Schadows Entwicklung fiel in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Die bis zur französischen Revolution vorwaltende, von französischen Künstlern aufgebrachte und von ihnen meist auch bei uns repräsentirte Anschauung verlangte für ideale Gestalten, mochten sie nun der Antike oder der Gegenwart angehören, eine Mischung von antiken Formen mit, in Ausdruck und Bewegung moderner, um das Wort zu brauchen, vertraulicher Natürlichkeit. Einige Künstler von Talent wußten dieser Forderung damals in sehr behaglicher Art zu genügen. Pigalle, Puget und Houdon lieferten Sculpturen dieser Art zur Zufriedenheit der Zeitgenossen, während Goethe's Iphigenie (illustrirt in dieser Richtung von Angelica Kaufmann), den Höhepunkt der idealen Dichtung, Gluck's Orpheus den der

musikalischen Tragödie kennzeichnet. Auch das Kostüm der eignen Zeit fügte sich der zart antikisirenden Art, mit der man dergleichen behandelte. In Berlin hatte Tassaert diese Auffassung vertreten, Schadow's Lehrmeister, von dem oben die Rede war. Ohne Zweifel ist Ziethen's Statue den Anschauungen dieser Schule entwachsen. Bemerken wir, wie die Figur, in ihrer fast elegisch gedankenvollen Stellung, eben so gut einen von seiner Heerde umgebenen friedlichen Hirten charakterisiren würde. Ziethen hat, an einen Baumstumpf leicht angelehnt, die Beine gekreuzt und läßt das Kinn in die eine stützende Hand sinken. Ruhte die andre, statt auf einem Degen, auf der oberen Rundung eines Stabes und fehlte die Uniform, so würden wir einen ruhigen Mann vor uns haben, in einer Position, in der alte Leute aus dem Volke, Hirten oder Bettler, auf Gemälden der früheren Zeit figuriren. Wie ganz anders in allen Nerven angespannt steht Rauch's Blücher da, den einen Fuß auf einen Kanonenlauf gestemmt, als beföhle er Angriff und wehrte Angriff ab: vom Kopfe bis zur Zehe erfüllt von der leidenschaftlich comprimirten Energie, die, wie wir berichtet werden, einen Feldherrn im kritischen Momente umfängt. Ich möchte bitten, daß diese beiden Statuen als beste Repräsentanten des Schadowschen und Rauchschen Realismus von denen ganz genau verglichen würden, die den hier waltenden Unterschieden näher kommen wollen. Das Resultat dieser *einen* Beobachtung ergibt alles, worauf es hier ankommt. Schadow's Ziethen enthält, eben so gut wie seine schöne Doppelstatue der Königin Luise und ihrer Schwester, nichts der direkten Beobachtung des gewöhnlich Wirklichen Entwachsenes, sondern er gibt in halb moderner Gewandung gebrachte Idealstellungen. Die Epoche, in der Schadow als junger Mann seine Anschauungen sammelte, machte ihm unmöglich, anders zu sehen und zu bilden, gerade so gut wie Rauch noch in den (1822 aufgestellten) Statuen Scharnhorst's und Bülow's (zu beiden Seiten der Neuen Wache) unter der Herrschaft jener von den Franzosen des 18. Jahrhunderts geschaffenen antik-modernen Formgebung steht. Ich habe mir an anderer Stelle einmal den Vergleich gestattet, daß der eine von diesen beiden Feldherrn wie ein nachdenkender Ge-

lehrter daſtehe, während bei dem andern die Antike durch die moderne Uniform durchleuchte. Auf Schadow's Ziethen iſt, glaube ich, weniger die Natur als Chodowieckis Darſtellung der friderician iſchen Zeit von Einfluß geweſen. Ich glaube, daß, wenn Schadow's anfänglicher Entwurf der Blücherſtatue mit der Mütze auf dem Kopfe und als Huſar ausgeführt worden wäre, auch dann nichts durch und durch Realiſtiſches zu Stande gekommen ſein würde, wie Rauch in ſeinem Blücher ſpäter hinſtellte. Schadow ſtand mit Canova, Thorwaldſen und Rauch, was deſſen frühere Jahre anlangt, auf derſelben Stufe und hat ſich nicht als ein Künſtler empfunden, der andere Ziele als dieſe drei verfolgte. Sein Nachgeben, als Goethe für das Basrelief zu Füßen Blüchers eine ſymboliſche Faſſung vorſchlug, war nicht der Abſchluß fruchtloſen Widerſtrebens, als habe der Künſtler ſich endlich der verhaßten Autorität des Aeſthetikers fügen müſſen, ſondern entſprang, wie wir oben ſahen, der ſelbſtgewonnenen Ueberzeugung vom Vorwalten höherer Zweckmäßigkeit. Darf ich eine Vermuthung ausſprechen, ſo würde, glaube ich, der Roſtocker Blücher in Huſarenuniform dargeſtellt, was die körperliche Bewegung anlangt, eben ſo ſehr ideale Ruhe gezeigt haben wie Rauch's Bülow und Scharnhorſt dies thun, die nicht als vom Schlachtgetümmel umrauſcht in körperlicher Activität daſtehen.

Rauch's Blücher dagegen, wie er zwiſchen York und Gneiſenau ſteht, iſt ſo durchaus anders aufgefaßt, daß nur ein Umſchwung, entweder aus der Entwicklung des Künſtlers oder aus veränderten Anſchauungen des Publicums herrührend, dies erklärt. Beides konnte auch wohl zuſammenwirken. Bei Goethe wenigſtens fand die Neuigkeit, wie ſeine Beſprechung des Werkes zeigt, Verſtändniß. Wir bemerken, daß in den Jahren, in denen die Statue entſtand, nach dem Tode Louis David's, die der Antike zugeneigte Liebhaberei des europäiſchen Publicums eine Umgeſtaltung erfuhr. Das Emporkommen von Ingres und, nach ihm, von Delacroix, unter den Bildhauern von David d'Angers, auf der Bühne der Sturz der claſſiſchen Tragödie, welche die Revolution überdauert hatte, waren gleichzeitige äußere Symptome für dieſe Umwandlung des Ge-

schmackes, der jetzt Natur bis auf die Knochen verlangte. Ständen mir umfangreichere Notizen zu Gebote, so würde ich im einzelnen darlegen, daß der erste Anstoß zu Aufstellung leidenschaftlich bewegter Bildsäulen von Frankreich ausgegangen sei. Wie auf dem Theater an die Stelle der nur im Gemüthe der Zuschauer wiederhallenden tragischen Gewalt nun die durch Vorführung äußerlicher Schicksalsumschwünge herbeigeführte Erschütterung und Betäubung des Publicums trat, die zu bewirken der romantischen Schule der Franzosen so gut gelang, war bei der Sculptur das Bestreben längst eingetreten, innere Energie in äußerlichen Bewegungen zu zeigen. Ich erinnere an David d'Angers' Statue des großen Condé, welche 1817 Paris in Begeisterung setzte. Es galt, vor Freiburg mit 2000 Mann 3000 Baiern aus ihren Verschanzungen zu vertreiben: Condé, damals 23 Jahre alt, steigt vom Pferde, schleudert seinen Marschallstab in die Feinde hinein und erobert ihn an der Spitze des Regiments Conti zurück. (Man suchte sich 1817 in Frankreich so zu trösten.) Meinem Gefühle nach war diese Gestalt des jungen Feldherrn, der in gewaltsamer Geberde zum entscheidenden Wurfe ausholt, der Ausgangspunkt für Rauch's Phantasie, als er später seinen Blücher schuf.*) Allerdings wirkte das französische Vorbild nicht sofort, und vielleicht ist das Wort „wirkte" hier überhaupt nicht angebracht: sagen wollte ich nur, daß gewisse neue Strömungen in den Gedanken und Gefühlen der Völker neue Formen bedurften, und daß, da David d'Angers diese neue Form zuerst gefunden hatte, ihr Einfluß sich auch in Deutschland geltend machen mußte. Noch zehn Jahre aber bedurfte es, ehe Rauch's Blücher entstand.

Hier sollte es scheinen, als habe Goethe sich selbst widersprochen, wenn er bei Schadow's Blücher allegorische Figuren für das Piedestal verlangte, bei Rauch's Blücher dagegen die ganz real gehaltenen Basreliefs am Fußgestelle nun billigte. Goethe

*) Uebrigens ist Henry Jouin, der Davids Leben beschrieben hat, der Meinung, ein antikes Werk habe den ersten Anstoß zum Condé gegeben.

schreibt darüber: „Wer eine Zeit lang daran hin- und hergegangen, wird sich gar bald überzeugen, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volkes gemäß sei" u. s. w., worauf er die einzelnen Darstellungen eingehend beschreibt und uns erkennen läßt, wie sehr er, was dem Geiste der Zeit entsprach, schätzte und verstand. Jetzt, 1828 also, urtheilte er anders als zehn Jahre früher? Durchaus nicht. Wenn man Schadow's Basreliefstil bei real militärischen Scenen mit dem Rauch's vergleicht, zeigt sich ein Unterschied. Auch hier war von Schadow die Art des 18. Jahrhunderts festgehalten worden, indem er nicht stilgerecht basreliefmäßig construirte, sondern bildmäßig gedachte Genrescenen zur Anschauung brachte. Rauch, mochte er noch so genau moderne Soldaten darstellen, hielt die echten Gesetze des Basreliefs inne. Er hatte die Griechen daraufhin studirt und überschritt die von ihnen gegebenen Grenzen nicht. Schadow's naturalistische Darstellungen dagegen waren, obgleich im Basrelief ausgeführt, nichts eben als Compositionen mit malerischer Wirkung. Rauch hatte mit seinem Blücher den nationalen Realismus der neueren Zeit entdeckt und war von Goethe sofort verstanden worden.

Wie diese Dinge in den dreißiger und vierziger Jahren sich dann weiter entwickelt haben, gehört nicht hierher, da nur von dem die Rede sein sollte, was Goethe miterlebt und worüber er sich ausgesprochen hat. Dies noch: Schadow's Werke sind auch in Berlin nicht wieder in Action getreten, sondern neben Rauch hat A. Menzel meiner Meinung nach auch für die Sculptur die neueste Wendung zum Realismus herbeigeführt.

Dr. W. Bode's, 1885 bei Grote in Berlin erschienene, Geschichte der Deutschen Plastik verfolgt die Entwicklung unserer Bildhauer bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Das Buch schließt mit einer Besprechung Gottfried Schadow's und einiger anderer gleichzeitiger Bildhauer in folgenden Worten: „Die ideale, auf unmittelbare Nachahmung der Antike ausgehende Richtung der Zeit verdammte diese nur auf die Natur zurückgehende Kunst.

Goethe übte gerade an den Meisterwerken Schadow's herbe Kritik. Aber die deutsche Plastik verdankt diesen Künstlern den dauernden Gewinn, daß sie ein offenes Auge für die Natur aus der alten Kunst mit herübergenommen hat."

Für mich lag in diesem Urtheil die Aufforderung, das über Goethe's Verhältniß zu Schadow Bekannte noch einmal zu prüfen.

Geschrieben wurde dieser Essay in Weimar, Pfingsten 1888, gedruckt erschien er zuerst im ersten Hefte der Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte.

VII.

Zwei Erinnerungstage.

1. Uhland's hundertjähriger Geburtstag.

Am 26. April 1787 ist Uhland geboren worden, in Tübingen, wo sein Denkmal steht.

Die Erinnerung an Uhland wird von seinen Gedichten getragen, die wie Glocken durch Deutschland tönen, denen die Jahre nichts von der Fülle ihres Klanges genommen haben.

Schon den Kindern werden sie bei uns mitgegeben. Uhland zuerst erzählt dem Sextaner von Kaiser Rothbart lobesam und vom gejagten weißen Hirsche, den die drei Jäger unter dem Tannenbaum im Traume sehen. Das Rauschen des Deutschen Waldes, der seine eigene Sprache redet, scheint von Uhland aufgefangen zu sein, das geheimnißvolle Getöse des Bergwassers, das, wer weiß woher kommend, wer weiß wohin eilend, in der unendlichen Einsamkeit der Bäume uns begegnet. Uhland sagt dem Kinde zuerst, was ein guter Kamerad sei, im Leben und Sterben; läßt es bei jedem Apfelbaume an den Wirth wundermild denken, der, als es ans Bezahlen gehen soll, den Wipfel schüttelt, und stellt ihm Jung Siegfried, den „stolzen Knaben" als Ideal auf, der den Ambos mit einem Schlage spaltet, Riesen und Drachen bekämpft und Jungfrauen befreit. Niemand weiß die Sehnsucht, die der Blick von der Höhe über Deutsches Land und die silbernen Linien unserer Flüsse, empor zum Horizonte, uns einflößt, so herzdurchdringend auszusprechen, als Uhland's Hirtenknabe, der auf alle Schlösser herabsieht und dem die leisen Glocken im Thale einst doch auch einmal läuten werden. Man wiederholt sich die Verse aus weiter Erinnerung und wird ihrer wieder inne wie verborgener

Schätze, die man unsichtbar in sich trägt. Einmal im Leben sind Jedem von uns diese Bilder in die Seele gedrungen.

Wir sind uns kaum bewußt, wie umfassend die Grundlage der historischen Anschauungen ist, die wir Uhland verdanken. Wenn die Normandie und die Provence, wo sie genannt werden, ein unbestimmtes romantisches Echo in uns erwecken, so sind es Graf Richard von der Normandie („erschrak in seinem Leben nie") und der Castellan von Coucy, die es hervorrufen. Wir würden weniger von Karl dem Großen wissen, hätten wir in den Schulzeiten König Karl nicht mit den Genossen übers Meer fahren sehen und Bertha und den kleinen Roland vor Augen, „Frau Bertha weint in der Felsenkluft", und stände nicht auch der Tisch vor uns, an dem der Kaiser „Wildpret und Fisch" vor sich hatte. Und dann des Sängers Fluch und der blinde König am Gestade des Meeres. Alles das ist wie zu einem Theile Deutscher Geschichte geworden, die ohne diese Zuthaten verarmen würde. Nicht die Thatsachen brauchen wir, die diese neueste Mythendichtung gewährt, sondern die Atmosphäre, die aus ihr heraus dem verbürgt Historischen zu gute kommt.

Wer von unsern Dichtern gewährt so völlig ohne Zusatz das reine Ereigniß? Kein inhaltsloser Vers, keine Spur von Anspielungen, die uns in späteren Jahren erst den vollen Sinn des Gedichtes aufschließen. Was Uhland's Verse sagen, ist Jedem voll verständlich vom ersten Augenblicke an. Sie prägen sich uns ein wie Geschehenes, von dem kaum zu denken wäre, daß es ungeschehen sei; an jeden Berg, an jeden Baum, den er nennt, glauben wir wie an den Grabhügel Hector's und an den Feigenbaum vor dem skäischen Thore, von dem mich nicht wundern würde, wenn Schliemann seine Wurzeln wieder auffände. Thatsachen gibt Uhland, die sich selbst zu erzählen scheinen.

Das Gedächtniß der Menschen wird erfüllt heute mit Nachrichten über das Leben der Dichter. Unsere Fähigkeit, ihre besten Werke als Geschenke der Vorsehung für sich zu genießen, erlahmt bei diesem Nachspüren nach persönlichen Schicksalen. Kunstwerke höchsten Ranges bleiben doch immer wie goldene Aepfel, die vom

Himmel herabfallen, und selbst wenn der Eine oder Andere die Hände gesehen zu haben glaubte, die sie herunterwarfen, so würden schließlich doch nur diese Hände sichtbar gewesen sein. Bei Niemand aber bedarf es dieses Nachforschens nach dem Persönlichen so wenig wie bei Uhland. Was er uns gab, gehörte ihm allein, und Keiner wird ihm die Wege nachgehen, die zum Ursprunge seiner Verse führten. Das Deutschland und das Deutsche Volk, dessen Märchenschicksale er uns erzählt, hat er geschaffen. Zu Anfang unseres Jahrhunderts, als die Herrschaft der Franzosen uns niederdrückte, stiegen Uhland's Balladen und Romanzen in seiner Seele empor. Trauer und Hoffnung arbeiteten mit, sie zu vollenden.

Wir heute empfinden nichts mehr von der schöpferischen Kraft, mit der die Anschauung alter Deutscher Herrlichkeit die Gemüther damals erfüllte. Ich will Uhland selbst sagen lassen, wie das gemeint sei. Im November 1839 dankte er brieflich Wilhelm Grimm für die Gedichte Wernher's vom Niederrhein, die dieser ihm geschickt hatte.

„Wenn ich erwäge," heißt es in Uhland's Briefe, „wie das Studium der deutschen Vorzeit, soweit ich zurückdenken kann, so völlig ein anderes geworden, was seitdem für Erschließung und Vereinigung der Quellen, für Ergründung der Sprache und für richtige Auffassung der Alterthümer jeder Art geschehen und fortwährend im Werke ist, so sollte mir ein künftiges Geschlecht, dem die Früchte aller dieser Arbeit schon ausgebreitet vorliegen, als ein sehr begünstigtes erscheinen. Allein es werden dann auch manche Anschauungen verloren sein, die unserer Zeit noch zu Gebote standen; die alten Bauwerke, wenn sie auch nicht in sich vermürben, weichen doch täglich mehr den Ansprüchen der Gegenwart, und so ist es auch mit den Mundarten und Trachten, Sagen und Liedern, Sitten und Gebräuchen. Außerdem aber hat gerade jenes selbständige Arbeiten mit geringeren Mitteln, jenes allmälige Entdecken eines kaum geahnten Reichthumes, seinen eigenthümlichen Reiz, und ich zweifle nicht, daß Ihnen die frische Lust des ersten brüderlichen Zusammenforschens nicht bloß eine schöne Erinnerung, sondern daß sie der lebendige Keim ist, aus dem Ihnen beiden für

die nachfolgenden mühevollen und umfassenden Leistungen Kraft und Ausdauer zuging und nachhaltig zuwächst."

Wie sehr gehören wir heute zu den nachfolgenden Generationen, denen der Begriff des Arbeitens mit geringen Mitteln abhanden kam und denen aller Reichthum des sich immer mehr häufenden Materials die lebendigen Keime nicht zu schaffen vermag, die in jener Armuth verborgen lagen. Für uns haben die Bemühungen jener Zeit, die wir die der Romantik nennen, sogar etwas Künstliches. Die Einsamkeit, in der die Einzelnen ihre Wege gingen, der Druck des Daseins, der auf Allen lastete, erscheinen uns beinahe wie eine Krankheit. Im vollsten Sonnenscheine löst sich ein gewisses gedämpftes Element, ein stets Vorbereitetsein auf Unheil nie ganz auf. Aber auch aus Goethe's frühsten Gedichten tönt diese leise Klage. Aus dem König von Thule strömt sie uns entgegen, als sei es unmöglich, daß sie je verstummen könne. Wer hätte dieses Meer nicht einmal rauschen hören, in das der Becher hinabsinkt? Goethe's Götz von Berlichingen beruht auf dieser Stimmung von Anfang an: die Ahnung beherrscht uns, an dem Hause eines Mannes, der so treu nur dem gehorcht, was die Stimme des Herzens ihm gebietet, könne das Unheil nicht vorübergehen ohne einzutreten. Damals aber, als Goethe den Götz dichtete, waren die französischen Zeiten noch ferne: woher zu jener Zeit schon eine so trübe Weltanschauung? Sie ist dem Deutschen Charakter eigenthümlich. Und wenn, wie Tacitus schreibt, die Deutschen seiner Zeit von Armin gesungen haben, so war es sicherlich die Klage um den verrätherischen Tod, den die Seinigen ihm bereiteten. Goethe entwand sich diesen Stimmungen dann. Er nahm die Heiterkeit des antiken Geistes und des Cinquecento in sich auf, die Jüngeren um ihn her aber vermochten ihm nicht zu folgen, und dies ist der letzte Grund, warum Brentano, Arnim und Kleist und warum auch Uhland ihm nicht recht zu Sinne war.

Wie freundlich aber muthen uns Uhland's Bilder des Vergänglichen an, wenn wir sie mit dem vergleichen, was seine Zeitgenossen in dieser Richtung hervorgebracht. Rückert, Chamisso oder Platen, um nur diese zu nennen, entbehren, was die Melodie

der Sprache anlangt, nichts von dem, was Uhland auszeichnet: Keiner aber weiß seine Bilder so völlig abzurunden und auf sich zu stellen wie er. Mehr oder weniger deutlich erblicken wir die Dichter selbst neben ihren Gedichten und auf sie hindeutend gleichsam. Man hört heraus, von wem die Verse geschrieben seien. Rückert's Gedichte — wenn wir an diese herrlichen Sachen einmal Kritik anlegen wollen — beschwert, wenn auch oft kaum merklich, ein didaktischer tieferer Gehalt, der, auf der einen Seite ihren Werth erhöhend freilich, auf der anderen denn doch dem schlichten Berichte der Dinge etwas ihnen ursprünglich Fremdes hinzufügt. Chamisso verleiht seinen Gedichten eine gewisse kunstvolle Zuspitzung, einen Anklang an jene aus Resignation und Indignation gemischte, persönlich gereizte Stimmung, die in Béranger's Sachen so scharf accentuirt hervortritt. Platen's historische Gedichte aber, die in Reinheit der Form und majestätischem Schritt der Sprache zu dem Schönsten gehören, was die Deutsche Dichtkunst hervorgebracht hat, weisen durch diese Vorzüge eben zu deutlich vielleicht auf ihren Urheber hin. Uhland würde das Grab am Busento nie gedichtet haben. Der erhabene Tonfall dieser Verse, die als ein Erzeugniß höchster literarischer Cultur dastehen, wäre seiner Natur nicht gemäß gewesen. Er meißelte nicht wie ein Bildhauer die Gestalten, die seine Phantasie betraten, sondern mit leichter aber auch sicherer Hand, wie Albrecht Dürer, zeichnete er sie nieder. An den Dichter lassen sie uns kaum denken, keine andere Moral führen sie mit sich als die sich von selbst ergebende, keine sprachliche Technik, kein Ueberbietenwollen oder -können anderer Dichter verrathen sie: schlicht tragen sie sich vor, als habe das Ereigniß selber sein eigenes dichterisches Gewand um sich gewoben. Uhland's Versen gegenüber begreift sich, wie der Glaube überhaupt entstehen konnte, Volkslieder seien auf fast organischem Wege entstanden, die die Thatsachen sich in Worte umsetzten, als seien Homer's Gesänge oder die Nibelungen Niederschriften gleichsam einer unwillkürlich dichtenden Volksseele, gleichzeitig aufsprossende Blüthen des Volksgeistes, die der Zufall nur in einen Kranz wand, Flimmern goldhaltigen vaterländischen Erdreichs, das zu immer größeren Massen

sich zusammenfand. In dieser Art sind meines Wissens Volksgesänge nie entstanden, sondern die Vermuthungen der Gelehrten haben das als möglich hingestellt. Immer waren es, soweit unser Auge reicht, Einzelne, in deren Geiste die Begebenheit ganz neue Gestalt annahm; so rein aber konnten nur diese Künstler das erzählen, was man als den Abglanz wirklicher Ereignisse später ansah, daß an besondere Persönlichkeiten, die diese Arbeit verrichtet hätten, nicht mehr geglaubt wurde. Was denn war das Thatsächliche, aus dem Uhlands herrliche Gedichte hervorgingen? In seiner Brust geschehen diese Thaten. So wahrhaftig aber berichtet er sie, daß von ihm selber vielleicht einmal, wie von Homer, gar nicht mehr die Rede sein könnte. Und auch wo er von politischen Dingen spricht oder Allegorien bietet, springen die Gedanken klar und natürlich hervor, als verständen sie sich von selber.

Schicksale hat jeder Mensch; auch Uhland nahm wohl eine Last von Erlebnissen mit sich. Zum Verständnisse seiner Gedichte aber bedürfen wir ihrer kaum. Sie zeigen ihn als eine liebenswürdige, kräftige Natur, über die Schicksalsstürme aber nicht gekommen sind. In dem glücklichen Winkel Deutschlands zwischen Rhein, Neckar und Schwarzwald, wo er zur Welt kam, durfte er bleiben, und die Liebe und Verehrung von Freunden und Nachbarn, die sich wohl bewußt waren, was sie an ihm besaßen, hat seine Wege begleitet. Soll durchaus nach etwas Schicksalsvollem gesucht werden, so lag es darin, daß er in seinen besten Jahren die Tage mit durchmachen mußte, wo nach den Freiheitskriegen von den Versprechungen und Erwartungen der ungeheuren sieggekrönten Kämpfe keine sich erfüllte, und daß, als in den Tagen seines Alters noch einmal die kurze Hoffnung eines Deutschen Kaiserreichs sich aufthat, Uhland nun, umfangen von verträumten politischen Möglichkeiten, die jetzt aber keine mehr sein konnten, zu denen gehörte, die ein einiges Deutschland ohne Oesterreich nicht wollten. In der Paulskirche erhob er sein Wort: die Wellen des adriatischen Meeres höre er rauschen, die um den Verlust Deutschlands klagten. Alles Spätere hat er nicht erlebt. Aufsehen machte, daß er nach dem Verluste all dessen, was 1848 endlich zu bringen schien, den preußischen

Orden pour le mérite, der ihm durch Humboldt angeboten wurde, zurückwies. Norddeutschland hat ihm stets ferner gelegen. In Anerkennung seines Ruhmes aber haben Nord- und Süddeutschland einander nie etwas nachgegeben.

Uhland war Jurist und begann als Advocat und Staatsdiener. Früh widmete er sich dem politischen Leben in seinem Vaterlande. 1830 wurde er Professor in Tübingen, 1833 legte er seine Stelle nieder. Unter welchen öffentlichen Umständen sich das vollzog und wie er darüber dachte, ist in seinen Versen zu lesen. Uns heute klingen seine politischen Gedichte nicht so stark ins Ohr, als die eigne Zeit sie vernahm, aber wir begreifen doch, warum sie ihn schließlich ins Privatleben drängten. In die Ausgabe seiner Gedichte, die vor mir liegt, hat Jacob Grimm Uhland's Geburts- und Todestag eingeschrieben und auch den Ausschnitt aus einer Zeitung eingeklebt, auf dem aus einem Briefe die Beschreibung seines Hauses in Tübingen gegeben wird: „An der Straße nach Reutlingen, nahe am Neckar, steht sein Haus, mit freier Aussicht auf die fernen Waldberge. Da wohnt unser größter Dichter." Und der Schluß, nachdem der Eintritt in das Arbeitszimmer geschildert worden ist: „An der Wand hing sein Bild in mehr jugendlicher Auffassung, wovon uns ein Abdruck in Menzel's Moosrosen geblieben ist. Diese Auffassung ist mir für mein Gefühl die liebste; denn sie zeigt uns Uhland als Dichter, wogegen die späteren Bilder mehr den ernsten Sagenforscher zeigen. Als solcher wurde er auch bald dadurch kund, daß in seinem sauberen und geschmackvollen Arbeitszimmer Grimm's Deutsche Grammatik und Rechtsalterthümer aufgeschlagen lagen. Uhland ist in der Unterhaltung still und in sich versenkt; sein edles Gesicht zeigt eine tiefe abgeschlossene Ruhe. So führte denn seine Frau, eine schlanke, edle Gestalt, die Unterhaltung. Uhland schien gern ihren Worten zu lauschen und lächelte zu mancher Bemerkung hin. Es ward erst lebhafter, als wir auf die deutschen Volkslieder kamen."

Uhland's Frau, die nach seinem Tode die Geschichte seines Lebens geschrieben hat, ist die gewesen, an die seine Liebeslieder gerichtet waren. Zarte, sanfte Verse, die die volle Empfindung

des Augenblickes aussprechen, in dem sie entstanden, und nichts darüber. Diese Frau paßt völlig zu dem Lande, das sie und ihn umgab, und das er in allen Jahres- und Tageszeiten besingt: man kann sich kein schöneres Symbol für den Deutschen Begriff der Heimath bilden als diesen Anblick. Wir verstehen, warum Uhland selbst in dem kleinen Tübingen lieber draußen vor dem Thore wohnen wollte. An einen Besuch Jacob Grimm's dort erinnert ein anderer Brief (vom Jahre 1847). „Daß Sie, verehrter Freund", schreibt Uhland ihm, „wenigstens Tag und Nacht unter meinem Dache weilten, wo Sie doch längst einheimisch sind, ist mir ein dauernder Gewinn. Wär' ich nur im Stande gewesen, Sie länger aufzuhalten, unsere Umgegend hätte doch einiges Anziehende bieten mögen. — Seien Sie von mir und meiner Frau herzlich gegrüßt." Derselbe Brief zeigt, worüber er mit Jacob Grimm damals verhandelte. Die Tiedgestiftung hatte einen Preis zu vergeben und Uhland das Preisrichteramt abgelehnt. Nun wandte man sich an Jacob Grimm, der Mörike's Idyll vom Bodensee vorschlug und, ehe er dem Comité dies mittheilte, Uhland's Urtheil einholte. Uhland erwiderte, er könne nichts Besseres thun, als ihm wiederholen, was er Mörike selbst geschrieben habe: „Es hat mir lange nichts so ungetrübten poetischen Genuß gewährt. Ein so trefflich gelungenes Werk muß zu Weiterem Lust und Muth geben. Dichten Sie rüstig fort, so lang Ihnen diese glückliche Stimmung wach ist. Sie haben sich in unserer unmüßigen Zeit den Frieden der Poesie gewahrt, ohne ihn doch in idealer Ferne suchen zu müssen; er lag Ihnen näher in der Wirklichkeit des Volkslebens und Volksgemüths." Und an Jacob Grimm sich dann wieder wendend, fügt Uhland (nicht ohne einen Anflug von Ironie) hinzu: „Dieses lebendige Gefühl für die feinere Seele im Volk berührt sich wohl auch mit den „höheren geistigen Interessen der Menschheit", wovon das Statut (§ 18) spricht." Ich weiß nicht, welcher Entschluß später gefaßt worden ist. Von Anastasius Grün war Kinkel's Otto der Schütz, und von Zschokke in Aarau Keller's Gedichte oder Ettmüller's Karl der Große und das fränkische Jungfrauenheer vorgeschlagen worden. Uhland nahm sich seines Landsmannes an, der

unter den schwäbischen Dichtern ihm am nächsten kam. Ueberhaupt zeigt er sich als Beurtheiler fremder Gedichte von Anerkennung beseelt. Das Letzte, was zu seinem Andenken herausgekommen ist, sind Holland's Mittheilungen über bestimmte Vorlesungen, welche Uhland 1830 bis 1833 hielt. Da konnte Alles eingereicht werden, was sprachliche Form hatte, und so liefen dann Gedichte seiner Zuhörer ein, die einer liebenswürdig ermunternden Kritik unterworfen wurden. Gegen das, was ihm zuwider war, wußte er sich mit Ironie zu wahren. Hart wird er nie. Das Vertrauen auf das endliche Durchdringen des Wahren und Gerechten, das der Lebensathem seiner besten Zeitgenossen in den elenden öffentlichen Verhältnissen war, deren Ablauf es still zu erwarten galt, machte sich auch in seinem literarischen Urtheil geltend.

Im Jahre 1853 kam Uhland nach Berlin, und in einem Briefe vom April des folgenden gedenkt er dieses Besuches. Er könne seinen Pflegesohn, Wilhelm Steudel, nicht ohne einen Gruß an Jacob Grimm, seinen theueren Bruder und dessen gastfreundliche Familie nach Berlin reisen lassen. „Wer," so endet dieser Brief, „seine Arbeiten sehr vereinsamt betreiben muß, dem ist die Anregung durch persönliches Begegnen, sei es auch nur von kurzer Dauer, überaus wohlthuend; ich habe das, als ich im vorigen Sommer von Ihnen und Ihrem Bruder so freundlich aufgenommen war, lebhaft empfunden."

Ich erinnere mich Uhland's aus dieser Zeit sehr wohl. Er ergriff nur selten das Wort. Seine Frau, deren Sprache den wohlthuenden schwäbischen Klang hatte, führte, wie in seinem Namen, die Unterhaltung.

Uhland starb den 13. November 1862. Seine Gedichte erschienen gesammelt zum ersten Male 1815. 1836 hatten sie nur fünf Auflagen erlebt, 1875 dagegen kam die sechzigste heraus. Seitdem hat ihre Verbreitung im größten Maße zugenommen. Es ist nicht denkbar, daß sie jemals veralteten.

Februar 1887.

Erschien im 2. Hefte der Deutschen Rundschau von 1887.

2. Rückert's hundertjähriger Geburtstag.

Auf den 16. Mai fällt Friedrich Rückert's hundertjähriger Geburtstag. Am 16. Mai 1788 ist er in der „reichsbürgerlichen Ackerstadt" Schweinfurt zur Welt gekommen. In Würzburg und Heidelberg studirte er. Dann folgten langjährige unstäte Versuche, sich eine Stellung zu schaffen. Aus Erlangen, wo sich endlich eine Professur der orientalischen Sprachen für Rückert gefunden hatte, wurde er von Friedrich Wilhelm IV. bei dessen Regierungsantritt nach Berlin berufen. Er ist aber auch dort nicht heimisch geworden, sondern entrann der großen Stadt, die seiner Natur zuwider war, sobald als möglich, um die letzten Jahre seines langen und friedlichen Lebens auf seinem ländlichen Sitze in Neuseß bei Coburg zu verbringen.

Mehr verlangte Rückert im Leben nicht, als den Schatten der Bäume, die dort vor seinem Hause stehen. Niemals hat er das grelle Sonnenlicht gesucht, das die Blicke der Welt auf ihn hinzöge. Mit keinem seiner Werke hat er Aufsehen erregt. Nie hat er einen Kreis um sich gehabt, der ihm huldigte. Für den Verkehr war er nicht gemacht, auch in Berlin sah man ihn kaum anders außer dem Hause, als wenn er mit seinen Kindern einen Ausgang machte. Es lag etwas Ungelenkes in seiner hagern, gestreckten Gestalt, etwas leise Abweisendes in seinem Wesen und seinen Worten, es war fast, als suche er sich zu verstecken. Die wenigen Studenten, die in Erlangen seine Zuhörer waren, ließ er in seine Studirstube kommen, beschäftigte sich mit ihnen eine Stunde lang und wandte sich, wenn die abgelaufen war, wieder zu seiner Arbeit an den Schreibtisch. Rückert bedurfte nichts als seine eigene Gesellschaft. Wie ein Wandrer, dem im Walde am wohlsten ist, geht er so, daß immer die Büsche hinter ihm zusammenschlagen, und wenn er seinen Gesang erhebt, ist es, als be-

ginne die Stimme dann erst voll zu tönen, wenn er sicher war, daß völlige Einsamkeit ihn umgebe. Und deshalb auch fragt er nie danach, was den Menschen genehm und erwünscht sei, sondern seine Verse strömen nur so hin um seiner und ihrer selbst willen. Recht sichtbar wird das Eigenthümliche seiner Schreibweise, wenn wir ihn mit Uhland vergleichen, dessen Gedichte, wie aus natürlichem Drang, in den Ton des Volksliedes verfallen, während Rückert den seinigen oft absichtlich einen Anflug von Gelehrsamkeit zu verleihen scheint. Bei Uhland klingt eine gesungene Melodie oft mit, man meint, der Dichter habe sie in sich getragen als die Verse entstanden; bei Rückert verliert man das Gefühl des Schreibens nie, seine Gedichte scheinen mehr dazu bestimmt, gelesen als gehört zu werden. Und wenn wir ihn mit dem von ihm so hoch gestellten Platen vergleichen wollten, so lag ihm auch dessen Bestreben auf die Reinheit der antiken Versarbeit fern und seine eigne Art, die Sprache kunstvoll zu behandeln, nimmt fast den Anschein von Künstlichkeit an. Rückert schrieb wie die alten Illuminatoren: goldne Gedanken in goldnen Buchstaben, umrankt vom Herrlichsten, was die umherschweifende Phantasie zu ersinnen vermag. Unablässig strömen ihm neue Anschauungen und neue Worte, oft in neuen Formen diese selber, zu. Seine Bücher sind wie Schatzkästchen. Tief ist ihr Inhalt in die Seele des Deutschen Volkes eingedrungen. Wie flüssige Edelsteine sind manche von seinen Versen. Und es wächst, unmerklich, wie heilsame Wässer leise murmelnd unter der Oberfläche der Erde rinnen, ihre Wirkung. Von wie unwidersprechlicher Wahrheit ist Rückert's Weisheit, wie unerschöpflich die Quelle, aus der sie fließt. Rückert's Deutsch, völlig sein Eigenthum ohne auch die leiseste Färbung, die an Andere erinnerte, erhebt sich zu solcher Vollkommenheit des Wortgebrauches und der Satzfügung, daß er, wenn wir uns in seine Verse vertiefen, allmälig alle Anderen zu überbieten scheint. Die feinsten Verschlingungen zarten menschlichen Gefühles läßt er vor uns, ich möchte sagen, wie im Spiel sich entwickeln; den wunderlich ahnungsreichen Gedankenwegen, die Kinder und Verliebte und einsam denkende Seelen zu wandeln lieben, breitet er immer wieder neue Gefilde

aus, in die sie die Füße vorwärts setzen mögen. Etwas Spaziergangmäßiges verleiht er dem Laufe seiner Gedichte oft. Wie das „Büblein, das überall gern mitgenommen sein wollte", greifen wir nach der leitenden Hand des Dichters und lassen uns gern mitnehmen, wohin ihm beliebt. Soll Herzlichkeit, Güte, inniges Wohlwollen Ausdruck finden, so hat kein Dichter reicher und natürlicher sich ausgesprochen als Rückert. Keiner hat denen die um einen Spruch für die Lebensreise baten, liebenswürdigere, unschuldigere Wünsche mitgegeben.

Ich weiß einen Dichter, den ich als Rückert's naheverwandten Vorgänger ansehe, wenn auch ein halbes Dutzend Jahrhunderte zwischen ihnen liegen und obgleich von Nachahmung nicht gesprochen werden kann. Für mich stehen sie wie Brüder nebeneinander. Es ist die größte Dichterindividualität, die Deutschland in seiner ersten geistigen Blüthe hervorgebracht hat, die unschuldige Verkörperung sinnigen Deutschen Wesens, die erfreulichste Verbindung von Kraft und Milde: Walther von der Vogelweide. Mit welcher entzückenden Unbefangenheit zieht dieser Alles, was er erlebt, in den Bereich seiner Kunst. Jeden Stein am Wege scheint er zum Edelsteine schleifen zu können. Es ist, als seien ihm die Waldvögel nachgeflogen, um ihm ihre Geheimnisse zuzuzwitschern, und die des menschlichen Herzens zu gleicher Zeit. Deutschland ist wie überdeckt von rothen Blumen im grünen Klee, wenn Walther zu singen anhebt. Der Boden des Deutschen Vaterlandes sendet seinen süßesten Duft empor in seinen Versen. Seiner Zeit war Walther gewiß kein großer Politiker, seine Verse aber erhellen die Zeiten Friedrich des Zweiten, des Staufers, von dem wir so gern mehr wissen möchten als Documente und Historiker gewähren, mit wunderbarem Lichte. Wie durch die dichten Laubmassen eines Waldes die Sonne einzelne Strahlen sendet, die die Fülle all des Lebens offenbaren, das diese Dämmerung birgt, so gewähren Walther's Verse Einblick in das Deutsche Seelenleben seiner Zeit. Jedes Gedicht ist ein Tagebuchblatt bei ihm (wie bei all unseren besten Dichtern). Walther zieht ruhelos scheinbar in Deutschland umher und schließt, was gelegentlich seinen Sinnen sich bietet, in seine Verse ein.

Rückert's Gedichte, in denen er, neben so weit abliegenden Versen anderen Inhaltes, die politischen Augenblicksgedanken des Tages ausspricht, erinnern der Stimmung nach an die Walther's. Rückert will nicht hervortreten, will in den „Geharnischten Sonetten" weder zum Kampfe reizen noch überhaupt fühlbare Wirkungen hervorbringen; nur aussprechen möchte er in starken Worten, was er für recht und billig und ersprießlich ansehe. So ganz mit dem gleichen Gefühle wendet Walther sich an Papst, Kaiser und Reich. Er ruft den Fürsten und dem Adel zu, was von ihnen Heilsames erwartet werde, in fast vertraulichem Tone, aber ohne sich in ihre Nähe zu drängen. Er ruft den Frauen und Männern, jungen und alten, seine Lehren zu, mit derselben zarten Resignation, mit der Rückert die Schätze seiner Weisheit uns vor die Füße schüttet. Er läßt die Erwartung des Glückes, den Genuß des Augenblickes, die Trauer um Verlorenes in den gleichen Tönen zu Gesang werden, die, so hell sie erklingen, dennoch zugleich, weil sie wie aus der Ferne heranschwimmen, einen leisen Anflug von Gedämpftheit tragen, aus denen sich nie der Klang des einfachen Vogelgesanges verliert. Auch an Rückert's Grab könnte die Sage wohl sich anheften, daß alle Jahre zu seinem Gedächtnisse den Vögeln einmal Futter darauf gestreut werde. So daß die schuldlose, gedankenlose Natur selber sich seiner zu erinnern genöthigt werde.

In dem kleinen Hause, das er in Neuseß bewohnte, lebt seine jüngste Tochter Marie noch, die bis zu seinem Ende sein Hauswesen leitete. Den 31. Januar 1866 ist er dort gestorben. Eine ihm dort auch errichtete Colossalbüste in Marmor zeigt die scharfgeschnittenen, starkknochigen, edlen Züge, die fast gewaltige Stirn, über der das zu beiden Seiten lang herabhängende Haupthaar sich theilt. —

Es sind eine Anzahl von Publicationen zu Rückert's hundertjährigem Geburtstage angekündigt worden, von denen uns bis heute, wo dies geschrieben wird, nur eine zu Gesicht kam: „Friedrich Rückert in Erlangen und Joseph Kopp". Nach Familienpapieren dargestellt zum hundertjährigen Geburtstage des Dichters von F. Reuter, Gymnasialoberlehrer. Hamburg,

1888. Entnommen, wie die Vorrede besagt, dem diesjährigen Programm des Altonaer Christianeums. Eine nicht umfangreiche aber gehaltreiche Schrift, welche die Elemente darlegt, in deren Mitte Rückert als Professor in Erlangen lebte und wirkte. Wenn hier darauf hingewiesen wird, wie der Dichter sich nach Ruhm gesehnt und schmerzlich empfunden habe, daß er für ihn nur von der Anerkennung der Nachwelt zu erhoffen sei —

Einst, wenn Leib und Seel' sich trennen,
Sieht mein Auge noch und bricht,
Daß mein Volk es wird erkennen,
Wen es hatt' und wußt' es nicht. —

so muß zugleich doch bedacht werden, wie wenig das, was Rückert als Ruhm vorschwebte, mit dem klirrenden Geräusch gemein hatte, ohne dessen Begleitung Ruhm heute nicht als vollkommen gilt. Nie hatte er einen Schritt gethan, diesen Ruhm des Tages sich zu verschaffen, und unter Ruhm stets nur das Bewußtsein verstanden, dem Herzen des Volkes wirklich nahe zu stehen. Daran zu zweifeln aber, ob das errungen sei, wird Keinem erspart bleiben, und Keiner wohl an dieser Stelle sich zu jeder Stunde völlig sicher fühlen. —

Es mußte die Absicht uns fern liegen, Daten aus Rückert's Leben hier aneinanderzureihen und seine Dichtungen, die aus vielen Gebieten sich zusammenfanden, aufzuzählen. Für einige Augenblicke nur, am 16. Mai, sollte Rückert's Gestalt aufsteigen, die Gestalt eines Deutschen Dichters, dem äußeren Schicksale beinahe fern blieben, der, still dastehend, in heimathlicher fränkischer Erde wie ein edler Fruchtbaum ein langes Leben hindurch bis zuletzt immer von neuen Blüthen und Früchten bedeckt, im achtundsiebzigsten Jahre endlich seinen letzten Frühling und Herbst erlebte.

Erschien im achten Hefte der Deutschen Rundschau von 1888.

VIII.

Werth und Wirkung der Kunstkritik.

Wer das Leben aus Erfahrung kennen gelernt hat, kann über die Nothwendigkeit freier öffentlicher Kritik in allen Fächern nicht zweifelhaft sein. Beispiele, daß sie Schaden stiften könne, werden sich allerdings bieten. Ich erinnere mich, daß ein jüngerer Gelehrter ein Buch zu Stande gebracht hatte, auf das er stolz sein durfte: da bringt ein angesehenes wissenschaftliches Blatt eine Besprechung, die mit solcher Geschicklichkeit Lob und Tadel zu mischen und den Verfasser im Ganzen als einen ziemlich unbrauchbaren Arbeiter hinzustellen wußte, daß, wenn nicht von zuständiger Seite widersprochen und die muthmaßliche Absicht des Recensenten klar gelegt worden wäre, die Carrière des verunglimpften Anfängers unterbrochen, vielleicht verdorben worden wäre. Wem schwebte bei der fortdauernden Möglichkeit solcher Thatsachen zuweilen nicht der Wunsch auf den Lippen, es möchte jede Arbeit darauf angewiesen sein, sich ohne Lob oder Tadel den eigenen Weg zu bahnen? Dennoch wird das Endresultat der Erfahrung dahin lauten, daß die öffentliche Kritik der wissenschaftlichen Arbeit unentbehrlich sei und daß, was die Nachtheile anlangt, nichts übrig bleibe, als diese mit in Kauf zu nehmen. Ein schlechtes Buch, eine falsche Meinung dem Publicum zu denunciren, ein gutes Buch, eine richtige Ansicht auf der Stelle anzuerkennen, ist so vortheilhaft, die öffentliche Debatte über wissenschaftliche Differenzen so nothwendig, daß darauf nicht verzichtet werden kann. Eine öffentliche Leistung muß, um vollständig zu sein, ihr öffentliches Echo finden. Eine schlechte Recension ist besser als gar keine.

Will man recht inne werden, wie unerläßlich es sei, in manchen

Fällen das Böse hier still hinzunehmen, so betrachte man das Theaterwesen. Nirgends kann der böse Wille eines Recensenten dem Betroffenen so viel Schaden bringen und zeigt sich die Wirkung so unmittelbar. Jede Nüance literarischer Verrätherei ist hier möglich. Trotzdem würde, wenn das Publicum in Lob und Tadel nur auf die eigene Empfindung des Einzelnen angewiesen wäre, ästhetische Anarchie eintreten. Jeder Schauspieler wie Theaterdirector weiß das und sieht einen bösen Recensenten als ein Unglück an, das man ertragen müsse. Am meisten in ihr Schicksal ergeben aber sind die Männer der Politik. Sie sind so abgehärtet gegen das, was die Presse bringt, daß Lob und Tadel für ihr Gefühl fast zusammenfließen. Entbehren möchten sie aber gewiß weder das Eine noch das Andere und würde sie, wie den Schauspieler und Musiker, nur das völlige Schweigen der Blätter in Schrecken setzen.

Warum ist nun dem bildenden Künstler die öffentliche Kritik so unerträglich? Offene Auflehnung gegen sie von dieser Seite macht sich in fast periodischer Wiederkehr und in Form geharnischter Proteste Luft. Die Ursache könnte sein, daß ein bedeutenderes pecuniäres Interesse dabei auf dem Spiele stehe. Der Verfasser eines getadelten Buches pflegt sein Honorar bereits empfangen zu haben. Ein getadelter Schauspieler kann durch neue Leistungen stets den Beweis antreten, daß er ungerecht behandelt werde; ein Maler oder Bildhauer dagegen bietet meistens seine ausgestellte Arbeit dem Publicum erst an und hängt bei Bestellungen von der öffentlichen Stimmung ab. Hier stehen oft bedeutende Summen und entscheidende Schicksalswendungen in Frage. Diese von dem Gutdünken eines Kritikers abhängig zu wissen, dessen Befähigung und dessen Berechtigung nicht controllirt werden können, hat etwas Empörendes. Das Publicum weiß nicht, welches Nachdenken und Mühe und Opfer an Geld und Zeit nöthig sind, um ein Gemälde oder gar Werke der Sculptur herzustellen, und nun steht endlich die Arbeit fertig da, ein beliebiger Schriftsteller spricht ihr allen Werth ab, und das Publicum glaubt diesem Menschen!

Und was könnte geschehen, um dieses Schicksal abzuwenden? Der Schauspieler oder Musiker kann sich ohne Schaden mit denen

in Verbindung setzen, die über ihre Leistungen in der Presse das Wort ergreifen werden. Nicht um ihr Urtheil zu bestechen, sondern um ihnen eine Anschauung ihres Talentes zu geben, so daß der entscheidende Abend beide Theile sich nicht als völlig unbekannte einander begegnen läßt. Soll ein bildender Künstler dagegen sich um die Besuche seiner Recensenten bemühen? Und wenn er sich dazu entschlösse: an wen sich wenden? Jeder schreibt Kunstkritiken. Ueber Nacht schießen die frischen Autoritäten auf und lassen sich in einflußreichen Blättern vernehmen. Diese Art von Schriftstellerei also müßte gezügelt werden.

Denn daß überhaupt geschwiegen werde, würden auch die bildenden Künstler nicht wollen. Das Hervortreten mit einem ersten oder mit einem neuen Werke ist immer ein Glücksspiel, und ich glaube, auch kein bildender Künstler würde, wenn man ihm statt des ungewissen Urtheiles der Presse absolutes Schweigen garantiren wollte, das letztere vorziehen. Es läge darin ein Mißtrauen gegen die eigene Kraft, das Niemand sich eingestehen möchte. Lassen wir die Garantie also derart sein: durch irgend ein Uebereinkommen sollte bewirkt werden, daß über die ausgestellten Werke der bildenden Künstler nur Anerkennendes gedruckt werden dürfe. Auch das würden die Künstler nicht wollen, einmal weil es kindisch wäre und sodann weil das Publicum von einer nur das Gute hervorhebenden Kritik keine Notiz mehr nähme. Wo bei öffentlichem Urtheil auch nur der Verdacht innerer Gebundenheit dessen, der es abgibt, aufkommt, ist das Interesse verloren. Supponiren wir trotzdem jedoch, das Publicum wolle zugestehen, daß die Schriftsteller, deren Kunstkritiken es liest, sich über ihre Befähigung auszuweisen hätten. Irgend eine Commission also würde mit der Abnahme eines Examens zu betrauen sein. Sollte diese aus Künstlern oder aus Kunstfreunden oder aus beiden gemischt bestehen? Nehmen wir den einen oder andern Fall: wer hätte die einzelnen Mitglieder zu wählen? Der Staat? Da würden die Beamten, denen die Constituirung der Commission obläge, sich selbst dann erst wieder als ästhetisch zureichend zu legitimiren haben. Vor dem abermaligen Urtheile welcher höchsten Instanz? Und wer träte für deren Un-

fehlbarkeit ein? Und wenn diese erwählten Recensenten die erwarteten zuverlässigen Beurtheilungen nun doch nicht lieferten? Sollte ihnen auf den Antrag eines Beschädigten die Qualification wieder genommen werden? Meist pflegt zugegeben zu werden, daß man sich gern tadeln lassen wolle, wenn es in vernünftiger, maaßvoller, anständiger Weise geschehe. Nehmen wir an, daß die Erfüllung dieses Wunsches, der ein ebenso vernünftiger als begreiflicher ist, sich schaffen ließe: wie sollte in dem Falle nun aber Wandel geschaffen werden, daß diese approbirten Kritiker, die ehrlichsten, redlichsten, gelehrtesten, zuverlässigsten, rücksichtvollsten Leute, in gewissen Hauptanschauungen fest lägen, bei denen sie sich nichts drein reden ließen? Jeder ernstere Mann heute hat seine auf historischer Bildung beruhenden Ueberzeugungen. In ihnen schroff zu beharren, kann ihm nicht zum Vorwurfe gereichen. Wir theilen uns in politische Parteien; in jeder derselben sind bürgerlich unantastbare und reine Charaktere zu finden, die sich im Einzelnen auch achten und anerkennen, im Großen und Ganzen sich aber bis zum Wunsche der Vernichtung bekämpfen. Auch auf ästhetischem Gebiete haben wir solche Parteien von altersher. Der Staat, oder welche Autorität es nun sonst sei, der man einen gewissen entscheidenden Einfluß auf die Organisirung der öffentlichen Kritik zugestände, würde von Leuten repräsentirt werden, die wahrscheinlicher Weise verschiedene Grundanschauungen über Kunst und Künstler hegten: auf welchem Wege sollte Uebereinstimmung erzielt werden? Oder wenn diese obersten Gewalten sämmtlich auf einer bestimmten Seite ständen, welche Einrichtungen sollten jeder Anschauung da ihr Recht schaffen?

Wie nöthig es sei, gerade diese Möglichkeiten im Auge zu haben, zeigt sich heute. Bekannt ist, daß von Beginn des Jahrhunderts bis auf die laufende letzte Zeit die officielle Auffassung der Kunst als Gegenstand öffentlicher Unterweisung mehrfach gewechselt hat. Wir sehen, wie in der Aufeinanderfolge bedeutender Künstler, denen ihre Arbeiten und auch ihre amtliche Stellung entscheidenden Einfluß gewährten, einander entgegengesetzte Anschauungen maaßgebend wurden, wie auf die Zeiten des vor etwa hundert

Jahren herrschenden Realismus (den Schadow in seinen frühesten Arbeiten repräsentirte) der Idealismus in verschiedenen Abstufungen die Herrschaft übernahm, bis er diese heute dem Realismus neu übergeben hat. Gewiß waren die Künstler, welche während dieser hundert Jahre ihrer persönlichen Ueberzeugung schaffend und lehrend das Uebergewicht gaben, hierzu berechtigt. Soll darum aber Anhängern entgegengesetzter Ueberzeugungen das Wort versagt und ihre Opposition als gegen das Bestehende gerichtet verurtheilt werden? Persönliche Neigung und Studium werden auch heute diejenigen, denen die historische Kunstbetrachtung obliegt, auf die eine oder andere Seite stellen und, wo sie sich mit Kunstkritik befassen, die Schöpfungen heutiger Meister demgemäß beurtheilt werden. Eine Aufforderung zu solchen Urtheilen liegt oft nahe. Wer in die Ruhmeshalle des Zeughauses eintretend die Malereien der Wölbung und der oberen Wandflächen mit denen der unteren zugleich erblickt, muß sich inne werden, daß hier zwei Gegensätze in bedeutenden Leistungen gleichsam im Kampfe liegen. Selbst der oberflächliche Betrachter wird dies fühlen und sich über die Gründe, die zum einen und andern geführt haben, klar zu werden suchen und auch sich aussprechen.

Hier nun tritt auf das deutlichste aber recht hervor, daß nicht von den Kunstfreunden, Kunstgelehrten, Kunstkritikern, oder wie man diejenigen nennen will, welche die Liebe zur Kunst zu schriftlichen Aeußerungen über Kunst geleitet hat, sondern von den schaffenden Künstlern selbst die Gegensätze geschaffen und genährt werden, über deren literarische Behandlung eine Anzahl Künstler heute Klage führt, als ständen Schriftsteller hier und schaffende Künstler dort sich in zwei allgemeinen Feldlagern entgegen. Zwischen den Künstlern waltet der Kampf. Immer ist es so gewesen. Aus den vergangenen Jahrhunderten bis in die eigene neueste Zeit hinein fehlt es nicht an Material, dies zu beweisen. Wir wissen, wieweit die Künstler von jeher auseinandergingen, wenn sie die Werke ihrer Zeitgenossen beurtheilten. Sehen wir ab von Neid und persönlicher Feindschaft und halten uns an die Fälle, wo ohne Zumischung kleinlicher Rücksichten das Urtheil eines Meisters über

die Leistungen eines Anderen aus der Verschiedenheit des Talentes und des Charakters fließt. Wie hart standen sich Raphael, Michelangelo und Lionardo gegenüber, und ihre Schüler und Anhänger, stets selber Künstler, fochten diesen Streit aus. Wie ist es in den späteren Jahrhunderten in Italien, Frankreich und bei uns zugegangen. Wie geht es heute noch zu. Der Regel nach pflegt ein Künstler auch in unserem Jahrhundert seine Meinung nicht zurückzuhalten. Was die Kritiker dann drucken lassen, ist meist der Widerhall dieser Meinungen. Freilich läßt sich daran nichts ändern. In allen Fächern öffentlicher Thätigkeit geht es so zu. Die Minister werden von den Staatsmännern, die Feldherrn von den Generälen, die Professoren von den Gelehrten, überhaupt: der Fachmann wird vom Fachmann streng beurtheilt. Ein Theil der Kraft eines Mannes von geistiger Production wird im Laufe seines Lebens wohl stets dazu verwandt werden müssen, größere oder geringere Gegner zu bekämpfen oder sich vom Leibe zu halten. Meinungen und Aeußerungen aber, die bei solchen Meinungsbildungen fallen, empfangen dadurch für bestimmte Kreise maaßgebende Gültigkeit und werden wiederholt. Aeltere werden sich erinnern, wie kategorisch Cornelius gewisse Richtungen der neueren Kunst verdammte, wie schneidend Kaulbach seine Gegner verfolgte und wie diese Stimmungen in der gedruckten Kritik sich wiederholten. Und wie wird heute wiederum von den Künstlern gegen Cornelius gesprochen. Alles, was in diesem Sinne gedruckt wird, erreicht bei weitem nicht die Accente des persönlichen Ausdrucks. Wenn dergleichen in die Besprechungen der Kritiker einfließt, wer soll dafür verantwortlich gemacht werden? Ich habe gefunden, daß, wenn aus den Reihen der Künstler heute gegen die Kritiker remonstrirt wird, von dieser eignen mündlichen Kritik nicht die Rede ist, mit der die Künstler selbst einander zu Leibe gehen. Wie sollte es mit dieser, vielleicht sogar die Majorität der Kunstkritiker stellenden Kategorie überhaupt denn gehalten werden? Hier wäre der Forderung, daß nur der bildende Künstler selbst über den bildenden Künstler zu urtheilen berechtigt sei, von vornherein ja Genüge geleistet. Man gehe, von Vasari an, der Maler und Architekt war, Alles durch, was über

Kunst geschrieben worden ist, und wird zum größten Theile Künstler als Verfasser dieser Bücher finden. Soweit meine Erinnerung reicht, sprechen die schreibenden Künstler sich in Anerkennung und Tadel heftiger und mit rücksichtslos einschneidenderem Urtheile aus als die aus den Reihen der Kunstfreunde hervorgehenden Kritiker, die an sich schon umfassendere, allgemeinere Anschauungen haben und die auch dem gerecht zu werden suchen, was ihrem Geschmacke nicht zusagt.

Was soll Kritik? Ein Künstler, der sein Werk der Oeffentlichkeit preisgibt, thut damit eine Frage an das Publicum: die Kritik ist die Antwort darauf. Ein Einzelner, dem Niemand Auftrag gab, scheint sie zu ertheilen, und trotzdem ist in seiner Stimme die Vieler vereinigt. Man fühlt dem Tone eines Kritikers an, ob er Massen hinter sich habe, die sich seiner Leitung hingeben. Seine Aufgabe ist, diesen Leuten aus der Seele zu reden. Sie verlassen sich auf ihn. Sie sagen, ehe sie selber urtheilen: wir wollen erst sehen, was X in der Zeitung sagt. Und X, wenn er einmal gesprochen hat, bleibt bei seinem Urtheil. In einem andern Blatte führt Y das große Wort und hat wiederum seine Gläubigen hinter sich. Die Zahl der Zeitungen jedoch, welche Berichte über Kunstwerke bringen, ist groß und die für sie arbeitenden Kräfte stehen nicht im Einverständnisse untereinander. Urtheile in verschiedenster Richtung kommen über dasselbe Werk heraus, und wo eine Ungerechtigkeit begangen ist, läßt sie sich leicht wieder aufheben. Mir ist kein Werk und kein Künstler bekannt, dessen Beurtheilung im Ganzen von den Kritikern abhängig gewesen wäre. Viel gefährlicher liegen hier die Dinge bei der Literatur; aber auch hier gleicht die Zeit den Schaden wieder aus. Bücher bestehen, Kritiken gehen vorüber. Ein Buch, selbst ein nicht gutes, hat immer eine gewisse Schwere; es umschließt ein gewisses Quantum von concentrirter Arbeit, die die Kritik nicht zur Seite schieben kann. Wir sehen, daß geistreiche, vernichtende Kritiken Bücher von nur mittlerem Werthe gegenüber im Laufe der Jahre sich nicht halten. Ein Buch taucht immer wieder auf, eine Kritik sicher zuletzt unter, falls nicht ganz exceptionelle Umstände eingreifen. Dasselbe Verhältniß

waltet bei Kunstwerken ob. Steht ein Kunstwerk eine Reihe von Jahren vor den Augen der Welt offen da, so bildet sich ein allgemeines Urtheil, das über den Einfluß einzelner Lober wie Tadler erhaben ist. Künstler, die das Zeug in sich fühlen, Werke von einiger Dauerhaftigkeit hervorzubringen, werden sich über die momentane Wirkung der Kritik gern hinwegsetzen. Malt ein Maler Bilder, deren geistiger Gehalt gleich Null ist, so wird keine anerkennende Kritik sie von dieser Nullität erlösen; bringt er dagegen etwas zu Stande, das mit Lebenskraft begabt ist, so wird kein Kritiker ihm dauernd Schaden thun. Böswillige Kritik, Geklatsch und Lügen von Cliquen und Parteien haben die Florentinische, Römische und Venetianische Kunst groß gezogen; da wurden Künstler geärgert und heruntergerissen, da wurde um große Aufträge gekämpft und jedes Mittel angewandt, sie aus einer Hand in die andere zu bringen. Wo sonst aber wollten die großen Künstler anerkannt werden als gerade dort? Das Florentiner Publicum war berüchtigt der bösen Zungen wegen, zugleich aber: in Florenz ein berühmter Maler zu sein, galt als das Höchste. In Rom, zu Anfang unseres laufenden Jahrhunderts, als die Künstlerparteien an einander kein gutes Haar dort ließen, kam Cornelius empor. In München, sobald er dahin versetzt worden war, wo das bewundernde Urtheil des Königs den Ton angab, blieb er auf seiner Höhe stehen und ging allmälig zurück; in Berlin, wo ihn bald die heftigste Opposition umgab, erhob er sich zu neuem Fortschritt und seinen letzten großen Leistungen. Goethe, solange er in Frankfurt mit seinen Jugendfreunden und -kritikern zusammensaß, schritt von Schöpfung zu Schöpfung vorwärts; in Weimar, wo Keiner ihn anzutasten Lust hatte, verstummte er, und erst als Schiller sich und ihm wieder Gegnerschaft und bösen Willen erweckte, fühlte er sich zu neuem Schaffen aufgestachelt. Tadelnde Kritik ist die Stimme der Welt, die dem großen Künstler zuruft: was du auch geleistet haben magst, wir erwarten noch Höheres von dir! Beleidigender als der härteste Tadel würde immer für ihn sein, gar nicht erwähnt zu werden. Jemand, der öffentlich heruntergemacht wird, gehört immerhin zur Aristokratie Derer, mit denen man sich beschäftigt,

mit deren Namen man irgend eine Leistung in Verbindung bringt; sei sie gut oder schlecht: dies wäre erst die zweite Frage; genannt zu werden: darauf kommt es an. Mancher, den die Kritik Jahr für Jahr mit nur beiläufigem Lobe abspeist, gäbe etwas darum, wenn ein einziges Mal herzhaft auf ihn geschimpft würde. Man vergleiche einmal die, mit denen die Kritik lobend oder tadelnd sich beschäftigt, mit der großen Masse Derer, über die ein Kritiker überhaupt nichts zu sagen weiß. Lob ist oft auch nichts weiter als mitleidiges, stilles Bedauern, daß die Grenze eines bedeutenden Talentes denn doch offenbar zu erkennen sei. Wie sorgsam wird von der Kritik manchem berühmten Manne die Hauptsache verborgen, die man an ihm vermisse, weil man empfindet, daß ihn die Wahrheit nur erschüttern würde ohne ihn zu Größerem aufzureizen. Wohl Denen dagegen, denen die Welt nie ein tadelndes Wort geschenkt hat. Tadel ärgert, beschämt, regt auf, läßt einen Strahl von Weltverachtung uns durch die Seele schießen, kann auf Momente sogar das elende Gefühl, sich rächen zu mögen, uns einflößen; dann aber erfrischt er, bekräftigt, spornt an zu höherer Anstrengung, nöthigt, sich zusammenzunehmen. Goethe's Meinung war: man muß die Menschen reizen, bei unsern Lebzeiten Alles auszusprechen, was sie gegen uns auf dem Herzen haben, damit sie es nicht nach unserm Tode thun. Die Stelle ist wichtig genug, um einen Augenblick hier zu verweilen. Goethe und Schiller hatten durch die Xenien (1796) einen wahren Aufruhr in Deutschland hervorgebracht. Die Angegriffenen suchten sich in der verschiedensten Art entweder zu retten oder zu rächen. Den beiden Verbündeten dünkte das ganz erfreulich, da der Lärm den Absatz des Almanaches steigerte, in welchem die kleinen bissigen Sinngedichte erschienen waren. Da jedoch kam in Leipzig ein Pamphlet heraus, dessen Verfasser mit so rohen Fäusten zuschlug, daß selbst der in solchen Dingen gleichmüthige und in Verachtung der Kritik abgehärtete Schiller außer sich gerieth und daran dachte, die Polizei anzurufen, freilich mit der Bemerkung, diese sei zu schlecht bestellt, um die Sünder im Zaume halten zu wollen. So den 6. December 1796 an Goethe, welcher Tags darauf in ganz anderm Tone antwortet.

„Wenn ich aufrichtig sein soll, so ist das Betragen des Volkes ganz nach meinem Wunsche; denn es ist eine nicht genug gekannte und geübte Politik, daß Jeder, der auf einigen Nachruhm Anspruch macht, seine Zeitgenossen zwingen soll, alles, was sie gegen ihn in petto haben, von sich zu geben. Den Eindruck davon vertilgt er durch Gegenwart, Leben und Wirken jederzeit wieder." Goethe hat sicherlich Recht. Eine wahrhaft schöpferische Natur wird immer zum Publicum im Gegensatze stehen, weil sie es stets überrascht, neu also überwältigt; denn jede neue Leistung wird durchaus etwas Anderes sein als man erwartete. Ein schaffender Meister wird vor seinem allerletzten Werke nie das letzte Wort gesprochen haben. Erinnern wir uns, daß der zweite Theil des Faust von Goethe ungedruckt hinterlassen wurde: wer wollte heute über Goethe urtheilen ohne diesen zweiten Theil in Betracht zu ziehen? Wer also kannte Goethe völlig, ehe er todt war? All seine früheren Werke empfangen heute erst die Perspective, aus der sie zu betrachten sind. Aber auch während Goethe's Leben: wie langsam entstand die richtige Beurtheilung der einzelnen Werke, die er aufeinander folgen ließ. Jedes eine absolute Neuigkeit, die nur langsam verstanden wurde. Für Goethe's Achilleis hatte bis auf Wilhelm Scherer kaum Jemand das Wort ergriffen. Die Farbenlehre, beinahe ein Jahrhundert lang mit Spott abgewiesen, ist heute, als rein literarische Schöpfung, bekannt und bewundert. Früher oder später bildet sich das bleibende richtige Urtheil. Die Kritik mag dann sagen, was sie will, sie ändert nichts mehr daran. Cornelius war durch mündliche und gedruckte Kritik urtheilender und schreibender Künstler so weit herabgedrückt worden, daß er fast als beseitigt galt: heute stehen seine Zeichnungen und seine frühsten Gemälde in der Nationalgalerie als unerschütterliche Zeugen seiner Thätigkeit da, und man erkennt, selbst wo man ihn verleugnet, seine Größe an.

Nicht wieder gut zu machenden Schaden hat öffentliche Kritik kaum jemals angerichtet. In jenem Falle, dessen ich oben erwähnte, hat der Angriff den entgegengesetzten Erfolg gehabt. Rechne ich zusammen, was mir bei umfangreicher Erfahrung als Summe kritischer Niedertracht mit factisch erreichtem Zwecke im Gedächtnisse

blieb, so reducirt es sich auf ein Minimum. Von unternommenen Versuchen wüßte ich, von gelungenen kaum. Dagegen, wenn von dem Segen die Rede sein soll, den öffentliche Kritik, sowohl wo sie Verwerfliches niederschlug, als wo sie Schutz- und Pflegebedürftigen zu Hülfe kam, gehabt hat, so erfreut mich die Erinnerung an manche wohlgelungene Unternehmung. Nichts gleicht der Freude einer jungen schaffenden Kraft, die sich, sei es von wem es wolle, anerkannt, ergründet und dadurch in ihren Hoffnungen plötzlich erhoben fühlt. Es würde unmöglich sein, dieses Glück zu gewähren, wenn unserer Deutschen Kritik auch der geringste Theil ihrer Freiheit verloren ginge. Jeder darf mitreden, wenn es sich darum handelt, ob eine That oder ein Werk schön und gut oder häßlich und verwerflich sei, und einem ehrlichen Menschen, der, so gut er vermag, sich darüber vernehmen läßt, daß ihm ein Gedicht oder ein Gemälde schön oder nicht schön erscheine, daß es ihn begeistere oder kalt lasse: einem solchen Kritiker damit zu kommen, nur Diejenigen, welche selber Gedichte oder Gemälde herzustellen im Stande seien, hätten das Recht, über den Werth von Gedichten oder Kunstwerken zu sprechen, würde wenig Erfolg haben. Künstler und Nichtkünstler, Studirte und Nichtstudirte haben, wo es sich um Beurtheilung von Kunstwerken handelt, das Recht selbständigen freien Urtheils. Lassen sie etwas Albernes drucken, so wird das hier wie überall böse Folgen für sie selber haben; verleumden sie, so wird das hier wie überall bald zu Tage treten; gerathen sie vor gleichgültigen Dingen in Begeisterung, so wird ihnen auch dies nicht hingehen. Nach seinem Passe wird aber weder Dieser noch Jener gefragt. Ob eine Dichtung das Herz entzücke, erschüttere oder ob sie uns mit äußerlichen Effecten beängstige, darüber mag Mancher ohne äußere Leitung zuweilen nicht ganz klar sein; Andere aber sind es, und denen kam ihre Wissenschaft eben nur aus dem eigenen Herzen heraus. Ob ein Gemälde durch Schönheit, Wahrheit und Kraft uns zu einer höheren Anschauung der Natur erhebe, oder ob es als geschickte Wiedergabe des äußeren Scheines der Menschen und Dinge uns höchstens in Erstaunen setze: diesen Unterschied herauszufühlen, braucht man weder selbst geschrieben noch gemalt

zu haben, sondern es genügt ausgebildetes Gefühl und ein gewisses Maaß von Erfahrung. Die Aufgabe des gelehrten Kunsthistorikers ist, die Wirkung der bildenden Künste innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Völker festzustellen: dazu gehört Studium und eine Fülle von Kenntnissen; die des Kunstkritikers ist, den Werth eines Kunstwerkes für die Mitlebenden zu empfinden und zu Vortheil und Nutzen des Publicums das auszusprechen: dazu braucht es feines Gefühl und die Gabe, sich mitzutheilen.

Sei noch die äußere Form der Kritik erwähnt.

Ich sagte oben, Bücher bestehen, Kritiken vergehen; bei den Ausnahmen von dieser Regel hatte ich ein Verhältniß im Sinne, das, wo es sich um die augenblickliche Wirkung öffentlicher Besprechungen handelte, als nebensächlich nur angedeutet werden konnte. Ich sprach nur von den Kritiken, die den Werken gleichzeitig sind, von denen sie handeln; reichen Werke und Kritiken in spätere Generationen hinein, so kann allerdings der Fall eintreten, daß ohne die gedruckte Kritik an das Werk überhaupt nicht mehr gedacht werden würde. Die Kritik von Büchern und Kunstwerken hat eine literarische Form geschaffen, die von den vornehmsten Schriftstellern angewandt und ausgebildet worden ist. Hier wird der Gegenstand fast zur Nebensache. Eine unbedeutende, durch frisches Eintreten für den Moment aber zu Gedanken anreizende Arbeit liefert dem bedeutenden Geiste den Stoff zu literarischer Production. Was man selbst über den Gegenstand an Gedanken in sich aufgespeichert trug, schießt nun zu einem Ganzen zusammen und rundet sich ab. Neue Gedanken treten hinzu. In der Frische des unmittelbaren Entstehens gehören solche Kritiken oft mit zum Werthvollsten, was ein Schriftsteller geschaffen hat. Man erinnere sich an Diderot's Beurtheilungen der Pariser Ausstellungen oder an Goethe's und Schiller's Recensionen, in denen ein großer Theil ihrer ästhetischen und wissenschaftlichen Anschauungen zum Ausdrucke kam, an Lessings Besprechungen von Büchern und Theateraufführungen. In der Art, wie die Absichten eines Autors dargelegt und zugleich ein Urtheil über seine gesammte Thätigkeit abgegeben wird, zeigt sich hier die Meisterschaft des Kritikers; bei Kunstwerken in der Fähig-

keit, die Darstellung im Worte umzusetzen. Die Aufgabe, ein Kunstwerk so zu beschreiben, daß es sich vor den Augen dessen, der es gar nicht gesehen hat oder sich seiner nur dunkel erinnert, organisch aufgebaut, gehört zu den schwierigsten der Schriftstellerei. Hier spielt persönliche Begabung eine bedeutende Rolle und literarische Cultur ersetzt sie zuweilen nicht. Ich habe gelegentlich angeführt, wie sich in Voltaire's sämmtlichen Bänden, deren Inhalt doch eine Reihe Triumphe der französischen Sprache in Darlegung von Gedanken und Verhältnissen bildet, keine anschauliche Beschreibung einer Landschaft findet, während Rousseau, erfüllt von der Gabe, die Natur uns vorzuführen, diese Kunst auf Goethe vererbte. Goethe ist entzückend als Landschaftsmaler, hat aber auch, wo es sich um Gestalten handelt, Scenen bis in die feinsten Lichteffecte auszuführen gewußt. Menschen und Dinge stehen ihm klar vor dem geistigen Auge wie dem schaffenden Künstler selbst. Am reinsten wirkt er in seinen Versen. Der zweite Theil des Faust enthält eine Anzahl gleichsam abgeschlossener Gemälde, bei denen man die Schule unterscheiden möchte, aus der sie stammten: antik, italienisch, niederländisch, deutsch (im Sinne Dürer's). Wie anschaulich und durchaus sachgemäß sind Goethe's Berichte über die eine Zeitlang in Weimar eingerichteten Concurrenzausstellungen. Wo sie von Meyer stammen, hat Goethe sie überarbeitet. Speciell Goethe's einzelne Kunstkritiken sind von hohem Werthe und lehrreich. Was ihre Form anlangt, steht Goethe über Lessing, dem das Leben die künstlerische Erziehung versagte, der den Dingen zu nahe rückt, während Goethe sie aus einiger Entfernung in behaglicher Sicherheit vornimmt. „Sicherheit" soll hier das Gefühl vollendeter Erziehung in künstlerischen Dingen ausdrücken, deren Goethe sich wohl bewußt sein durfte.

Goethe war nicht nur bei den Künstlern jedes Zeitalters, sondern auch bei den Schriftstellern in die Schule gegangen. Unter den antiken Autoren stehen in Beschreibung von Kunstwerken Lucian und Philostratus an vornehmster Stelle. Seltsam, jener, der bei weitem gewiegtere Autor, bringt es in seinen Darstellungen nicht zu rechter Farbe und Beleuchtung; Philostratus, mag gegen ihn

gesagt werden was da will, beschreibt unübertrefflich gut. Sein Ton ist der des unschuldigen Erzählers, der zu Kindern redet. Die Anschauungen springen vor uns auf. Es ist ein Stück homerisches Talent in Philostrat. Man lese, wie liebenswürdig, wenn auch aus zweiter Hand, Goethe eine Reihe Stücke von ihm übersetzt hat. Die heutige Kunstkritik hat es, gleich der modernen erzählenden Dichtung, in der Wiedergabe malerischer Effecte weit gebracht, geht aber nicht immer nach den Grundsätzen zu Werke, die sich für richtige Beschreibung eines Gemäldes wohl aufstellen lassen.

Die richtige Deutung eines Gemäldes und seine Beschreibung zeigen dem schaffenden Künstler sogleich, ob der Schriftsteller ihm ebenbürtig sei. Jedes Kunstwerk hat gewisse Stellen, in denen der Künstler sein Bestes gegeben zu haben glaubt: auf diese sofort hinzuzeigen und dem Künstler den Beweis zu führen, daß man verstanden habe, was er gewollt und erreicht oder auch nicht erreicht habe, erfüllt ihn mit Hochachtung vor dem Blicke dessen, der ihn beurtheilt.

Es gibt eine Reife der Erfahrung, die einen gebildeten Mann befähigt, über geistige Production jeder Art ein gehaltreiches und förderndes Urtheil abzugeben. Er und seines Gleichen, mögen sie nun sich privatim aussprechen oder ihre Ansicht gedruckt zu erkennen geben, sind die, von denen die öffentliche Meinung getragen wird. Er wird, wenn er seiner Neigung nach sich zum Realismus in der Kunst bekennen sollte, ein in idealem Sinne geschaffenes Kunstwerk auf den geistigen Gehalt hin trotzdem wohl zu schätzen wissen, und wiederum, wenn er etwa auf Seiten der Idealisten steht, eine aus der realistischen Schule stammende Arbeit oder ein aus deren Anschauungen heraus wirkendes großes Talent anerkennen, ohne darum seinen eigenen Standpunkt zu verleugnen.

Erschien zuerst im 9. Heft der Deutschen Rundschau von 1887.

IX.

Die Berliner Jubiläumsausstellung. 1887.

Lugano, im September.

Meine Absicht ist nicht, auf den folgenden Seiten einen umfassenden Bericht über die Ausstellung zu geben, sondern, anknüpfend an eine kleine Anzahl von Werken, Gedanken auszuführen, die mir in Erinnerung an sie gekommen sind.

1. Der Antheil der Archäologie.

Der Anblick, der beim ersten Durchschreiten des Ausstellungsgebietes am tiefsten ergreift, ist der des Tempels des Zeus von Olympia. Frisch, als hätte ihn der griechische Architekt eben vollendet, steht er da. Man hat ihm einen fremden Unterbau gegeben, einen barocken Obelisken so vor ihn gestellt, daß die Façade wie in zwei Hälften geschnitten wird, es erheben sich zudem ringsherum die Straßenfronten von Berliner Häusern: all das nimmt dem Anblicke nichts von seiner Wirkung. Unser Auge weiß das Unharmonische solcher Zusammenstellungen zu übersehen. Schinkel sprach nur einen allgemein gültigen Satz aus, wenn er meinte, der moderne Architekt dürfe Bauten verschiedener Stilarten nebeneinandersetzen. Ich spreche in Erinnerung an Alles, was ich kenne, aus, daß mir niemals ein Bauwerk das Gefühl von Erhebung, stiller Größe, feierlicher Schönheit gegeben hat, wie es dieser Tempel mir gibt. Ein reines herrliches Ebenmaaß beherrscht seine Formen. Wer jemals daran gezweifelt hätte, daß die Griechen des ersten Jahrtausends vor Christus innerhalb der großen Brüderfamilie der Europa bevölkernden Nationen im Baufache mehr verstanden als

ihre nach ihnen mit Werken der Architektur hervortretenden andern Geschwister: hier wird er Sicherheit gewinnen, daß dem so sei und daß jeder Architekt, möge er später nun Kirchen, Schlösser, Hôtels, Eisenbahnhöfe oder Magazine aufführen wollen, wenn seinen Werken der befriedigende Reiz der Harmonie nicht fehlen soll, dessen kein Bauwerk entbehren sollte, bei den Griechen zu lernen habe. Nicht um Magazine in Form dorischer Tempel zu errichten, sondern um die Augen für Arbeit jeder Art und jeden Stiles vorweg zu üben. Der uralte Satz, daß Architektur versteinerte Musik sei, drängt sich uns vor diesem olympischen Tempel wie eine ganz moderne Bemerkung auf, die man selber im Momente gefunden zu haben glaubt. Eine beherrschende Melodie, ein feierlicher Marsch etwa, unter dessen Klängen ein Volk von Helden in den Kampf zieht, scheint aus den Säulen dieses Tempels uns entgegenzudröhnen.

Er erhebt sich, wie man ihn hier neu errichtet hat, auf einer Terrasse, zu der, eingeschlossen von vorspringenden Treppenwagen, Stufen breit hinaufführen. An den Seiten dieses Unterbaues und der Treppenwangen erblicken wir bildlichen Schmuck. Ein Theil der berühmten pergamenischen Basreliefs, die unser Museum besitzt, ist in restaurirtem Zustande in Abgüssen dafür verwandt worden. So etwa also haben diese Sculpturen in den Zeiten gewirkt, wo sie noch unversehrt in Pergamon an Ort und Stelle waren. Die Compositionen zeigen sich in vollem Zusammenhange, der ihnen, der vielen Lücken wegen, im Museum abgeht: Episoden des Kampfes zwischen den Göttern und Giganten, der den Inhalt dieses ungeheuren Kunstwerkes bildet. —

Der Tempel des Zeus von Olympia, wie er auf dem Gebiete der Berliner Jubiläumsausstellung aufsteigt, ist ein Ehrendenkmal der Wissenschaft. Wieviel mußte zusammentreffen, damit wir dieses Anblickes theilhaftig würden. Um diesen Tempel so wieder hinzustellen, wie er vor uns aufragt, d. h. um ein unsichtbar gewordenes Bauwerk in ein leibhaftiges, sichtbar zurückzuschaffen, bedurfte es in erster Linie der Kunde und Energie der Archäologen. Aber diese hatten hier nicht allein das zu thun, was ihres Faches war, sondern mußten die Regierung für ihre Pläne gewinnen.

Ohne die erwartungsvolle Theilnahme des Publicums zugleich aber, und ohne die Ueberredung derer, die die nöthigen Summen vom Parlamente erlangen, wäre nichts geschehen.

Es bedurfte, um diese Factoren, die Archäologen selbst mit einbegriffen, zu schaffen, eines Doppelten: der Deutschen Gelehrsamkeit, die sich vertraute und der das Publicum vertraute, und des allgemein verbreiteten durchdringenden Gefühles von der Wichtigkeit und Größe der Unternehmung. Als Urheber dieser Gelehrsamkeit und dieser Gesinnung stehen zwei Männer da, denen wir persönlich freilich nicht mehr danken können. Ohne Winckelmann, dessen Seele zuerst der Deutsche Spiegel griechischen Daseins wurde, das er seiner Zeit als ein uns verwandtes und unentbehrliches vor die Blicke brachte; ohne Goethe, der als Commentator der Lehre Winckelmann's den Deutschen erst völlig zeigte, was in ihr enthalten sei; und ohne die Goethe umgebende und seinem Einflusse sich hingebende Generation Deutscher Geschichtsforscher und Philologen, die unsere Schulen mit diesen Anschauungen erfüllten, würde unsere heutige Alterthumskunde ein machtloses Herumwühlen im Gerümpel der Vorwelt sein und die wiedererbauende Kraft niemals erlangt worden sein, als deren Symbol der Tempel von Olympia vor uns steht. Aus dieser Schule gingen Curtius und Brunn hervor, deren Namen ruhmvoll mit Olympia und Pergamon verknüpft sind. Der eine, indem er selbst an Ort und Stelle die Decke wieder aufhob, unter der die zertrümmerte Herrlichkeit begraben lag, als ob es für ewige Zeiten sein sollte. Der Andere, indem er für sein Theil nicht weniger that. Sculpturen, deren Wesen man früher nicht zu deuten wußte, erkannte er in Zeiten, als noch Niemand daran dachte, in Pergamon selbst nachzuforschen, als die Denkmäler einer dort heimischen Bildhauerschule. Darauf hin erst wurde dann gesucht und gefunden und die ungeheure Last des marmornen Schatzes nach Berlin in Bewegung gesetzt. —

Zwischen dem Tempel und dem Unterbau aber waltet ein Gegensatz. Jedes Auge muß empfinden, daß diese beiden Theile nicht zusammengehören. Viele Generationen lebten zwischen der Entstehung der die Tempelfront zierenden Sculpturen und der

den Unterbau umgebenden. In jenen haben wir Versuche der Bildhauer vor uns, welche arbeiteten, ehe Phidias gekommen war; in den pergamenischen Werken dagegen Werke der letzten Ausläufer der von Phidias geschaffenen griechischen Sculptur. Und auch in dieser Disharmonie wohnt ein symbolischer Gedanke. Mahnte uns der herrliche Anblick eben an das, was Deutsche Wissenschaft, von Geschlecht zu Geschlecht für sich selbst fortbauend und zugleich von Geschlecht zu Geschlecht das ganze Volk vom Gefühle des Werthes ihrer Arbeit erfüllend, hervorzubringen vermocht hat, so wird von der Errichtung dieses selben Tempels vielleicht einmal das Abbrechen all dieses Ruhmes datirt werden müssen.

Ich will über Verhältnisse, die ich früher nur angedeutet habe, jetzt ausführlicher sprechen. Von dem Gebiete der Neueren Kunstgeschichte aus ist ein Gegensatz in das der Archäologie hineingetragen worden. Es gibt eine doppelte Art, die Neuere Kunstgeschichte zu behandeln. Die eine ist die des Sammlers. Auf der Liebe zu den einzelnen Werken der Kunst beruht sie. Von Stück zu Stück fortschreitend, vermehrt der Sammler seinen Besitz, im Hinblicke zugleich auf Alles, was anderen Sammlungen neben der seinigen eigen ist. Von jedem möchte er wissen und sich seine Echtheit, den Zustand seiner Erhaltung, den Weg, den es seit seiner Entstehung zurücklegte, und über die Preise unterrichten, die dafür gezahlt worden sind. Von eigenen und fremden Reichthümern umgeben, trägt er die unendlichen Kenntnisse in sich zusammen, deren der Kenner bedarf, um sich als Kenner zu fühlen, und wo es ihn reizt, die Resultate seiner Erfahrung oder seine Vermuthungen dem Publicum mitzutheilen, werden es einzelne Theile dieser Reichthümer sein, an die seine Betrachtungen anknüpfen. Diese geistige Arbeit wird auch in ihren höchsten Leistungen von bestimmten sichtbar dastehenden Kunstwerken ausgehen. Die glänzendsten Leistungen in dieser Richtung sind Crowe's und Cavalcaselle's Bücher über italiänische und niederländische Kunst, in denen, so frei sie die Geschichte der künstlerischen Entwicklung der italiänischen und niederländischen Künstler zu geben scheinen, das an Werken heute noch Vorhandene zur Grundlage des historischen Aufbaues gemacht worden ist. In der

chronologisch exaktesten Feststellung der Entstehungsdaten, in der Herbeischaffung aller Nachrichten über die Schicksale der Werke, in der Prüfung ihres heutigen Zustandes liegt die Kraft der aufgewandten Arbeit. Wie wenig ist den Blicken dieser Kenner entgangen und unberücksichtigt geblieben!

Was im Gegensatz zu dieser intimen Beschäftigung mit den Werken der Künstler nun doch aber als Kunstgeschichte in höherem Sinne gelten müsse, zeigt sich am klarsten, wenn ich die Bücher aufzähle, die von den heute wirksamen öffentlichen Lehrern der Neueren Kunstgeschichte an den preußischen Universitäten verfaßt worden sind. Justi schrieb sein Buch über Winckelmann, Schmarsow über Melozzo de Forli, Frey über die Loggia dei Lanzi, Thode über Franz von Assisi, ich selbst über Michelangelo und über Raphael. Diese Arbeiten gehen aus von der geistigen und bürgerlichen Entwicklung der Jahrhunderte. Die Cultur des 18. Jahrhunderts, die Zustände des auslaufenden Quattrocento, die Entwicklung florentinischer öffentlicher Verhältnisse im 13. und 14., das wunderbare Eingreifen des religiösen Umschwunges im 13. Jahrhundert u. s. w. lieferten die Gesichtspunkte. Religiöses, politisches, literarisches Leben nimmt in diesen Darstellungen so großen Raum ein, daß das künstlerische zuweilen mehr als billig zurückzutreten scheint. Wie aber wäre es ohne diesen Zusammenhang richtig zu deuten?

Nun spreche ich Alles aus, was zu wissen nöthig ist, um den jetzt innerhalb der Archäologie ausgebrochenen Zwiespalt verständlich zu machen, wenn ich sage, daß die eben dargestellte doppelte Arbeit auf dem Gebiete der Neueren Kunstgeschichte auf dem der Alten Kunst bisher nicht vorhanden war, daß die mit Goethe und Winckelmann beginnende Auffassung von der Entwicklung der Kunst als eines nur im Hinblick auf das mitfortschreitende gesammte geistige Leben der Völker verständlichen Elementes bisher der Gesichtspunkt war, von dem hier ausgegangen wurde, und daß heute der Versuch gemacht wird, jene getheilte Thätigkeit der Neueren Kunsthistorie auch in der Archäologie zur Geltung zu bringen. Nicht aber so etwa, daß die Arbeit im Sinne des Sammlers, wie ich sie charakterisirte, künftig neben der Arbeit im Sinne des Historikers nebenherzulaufen

habe, sondern indem die letztere für eine gewisse Zeit gänzlich zu unterbrechen sei. Für eine Reihe von Jahren sollen von nun an keine anderen Archäologen als die vom Staate erzogenen, für den Staat thätigen, wissenschaftlichen Beamten arbeiten, die zumeist mit dem Spaten zu thun haben. In einer, ihrer Fassung und der Art ihrer Herausgabe nach offenbar für weitere Kreise berechneten Rede, die Otto Benndorf Anfang dieses Jahres in der Wiener Akademie der Wissenschaften hielt, wird die neue Theorie ausgebreitet*).

Winckelmann und Goethe, die Hauptvertreter der, Benndorf zufolge, veralteten Anschauung nahmen Blüthepochen der Kunst an, deren Repräsentanten, die großen Künstler, sich so hoch über die sie umgebenden anderen Künstler erhoben, daß kein gemeinsamer Maaßstab für beide Theile möglich schien. Was vor und nach den größten kam, steht so weit unter ihnen, daß es neben ihnen fast unerheblich erscheint. Die Entwicklung der Kunst böte in einem Bilde etwa den Anblick einer mäßigen Erhebung durch Jahrhunderte, aus der dann zu Zeiten Berge sich erheben, deren Gipfel völlig zu erkennen das sie umgebende Gewölk verbietet; weiterhin sinkt die Kunst dann wieder zur alten Tiefe herab. Der neuen Schule zufolge — deren Programme ich diesen Vergleich entnehme — hat man die Tiefe vor und nach der Blüthe bisher viel zu niedrig, die Berge viel zu hoch angenommen. Benndorf nach steigt die Kunst und fällt in natürlichem, nothwendigem Wechsel, wir haben das Bild eines gestreckten Höhenzuges vor Augen, aus dem in verschiedenen Epochen sich gewisse Theile wohl über die Durchschnittslinie erheben, dem jene unermeßlichen Gipfel aber fehlen, die Goethe annimmt. Die Epoche Goethe's und Winckelmann's, beschränkt auf eine gewisse Armuth an Material, sei nicht im Stande gewesen, zu erkennen, was heute klar vorläge: sie habe nichts von der Thätigkeit der mittleren Talente gewußt, die man neben den größten Meistern nicht gehörig in Anschlag brachte, und die sowohl die mittleren Höhenspitzen um sie her, als auch die verbindenden

*) Ueber die jüngsten geschichtlichen Wirkungen der Antike. Wien, 1885.

Höhenzüge zwischen ihnen repräsentirten. Das heute zu constatirende Dasein dieser mittleren Höhen aber gebe die Erkenntniß, die höchsten Spitzen denn doch um einen gewissen Betrag weniger hoch zu denken, und höbe auch dadurch, daß diese Spitzen innerhalb bestimmter Gebirgspartien lägen, das plötzlich Aufsteigende ihrer Erscheinung auf. In Phidias also wäre nicht plötzlich aus dem flachen Sande pyramidenartig ein Gipfel emporgestiegen, sondern lange und allmälig hob sich vor ihm bereits der Boden, so daß seine Arbeit endlich als etwas Natürliches, ja als etwas Gefordertes sogar erscheinen könnte.

Es gibt ähnliche Constructionen der Geschichte der Literatur, des politischen Lebens, auch wohl der Philosophie: Die großen Dichter, Staatsmänner, Philosophen erscheinen ihr zufolge als längst vorbereitet. Die Wege waren ihnen geebnet, ihr Eintreten durfte, man möchte sagen, gefordert werden. Dem entspräche allerdings dann die Sicherheit, mit der Benndorf den zukünftigen Größen die Wege bereiten zu können glaubt. Einstellen werden sie sich gewiß. Wir heute, sagen die Neuen Archäologen, wenn ich Benndorf's Rede recht verstehe, haben auf historische Betrachtung der Kunst im älteren Sinne einstweilen überhaupt zu verzichten; wir arbeiten nur, damit die großen Kunsthistoriker, die zu rechter Zeit sicherlich einst kommen werden, sich beim Zusammenschleppen von Material nicht aufzuhalten brauchen.

Schon der Gedanke freier Selbstbestimmung, der uns alle heute beherrscht, widerspricht der wunderlichen Tyrannei, mit der man zur einstweiligen Verzichtleistung auf eigene constructive Ideen nöthigen möchte. Glaubt Benndorf, wenn endlich einmal der Tag gekommen sein werde, wo alle Schätze des durchwühlten Bodens mit Hilfe der vom Staate erzogenen kunsthistorischen Beamten gewonnen und in Museen untergebracht worden sind, und wo der Staat nun die Erlaubniß geben dürfte, jetzt die große neue Kunstgeschichte in Angriff zu nehmen: glaubt er, es bedürfe dann nur dieser Erlaubniß, um das Werk aus dem Geiste eines von der Vorsehung dann zu liefernden Mannes herauszulocken? Ich fürchte, es werde vor Allem dann an dem fehlen, was ich die Atmosphäre

nenne, in der ein solches Buch gediehe. Es könnten inzwischen dann noch ganz andere Secessionen stattgefunden haben. Während die Neuen Archäologen heute von Winckelmann und Goethe sich abwenden, könnten Andere sich von der Archäologie überhaupt abgewandt haben. Eins unserer in Berlin wöchentlich erscheinenden Blätter hat begonnen, kurze Aussprüche von Männern zu bringen, die mit dem öffentlichen Unterrichte zu thun haben und die der Ansicht sind, es müßten neue Wege gesucht werden, wenn die nachwachsende Jugend nicht zu Schaden kommen solle. Unter diesen Autoritäten wendet eine sich gegen die griechische Mythologie. Sie erachtet Venus und ihre Abenteuer als bedenklich*). Man solle, habe ich äußern hören, den Kindern lieber Gestalten der vaterländischen Geschichte ins Gedächtniß bringen.

Meinem Gefühle nach gehen wir, was den öffentlichen Unterricht anlangt, der Bildung von Parteien entgegen, die es nicht bloß bei gelegentlichen persönlichen Kundgebungen, wie die obige ist, bewenden lassen, sondern Forderungen stellen werden. Sollte, wenn dergleichen erst einmal in den gesetzgebenden Versammlungen weiter zur Sprache kommt, und in einer derartigen Anschauung der griechischen Mythologie unsere nachwachsende Künstlerschaft erzogen wird, unsere jungen Archäologen dagegen von der griechischen Literatur abgesehen, Goethe's und Winckelmann's Anschauungen als überwunden betrachten und die Beschwerung des Gedächtnisses mit ihnen als unnöthig unterlassen, in zwanzig bis dreißig Jahren noch das Bedürfniß nach einer „Geschichte der Antiken Kunst" überhaupt empfunden werden?

---

*) Jedermann weiß, wie gewisse mythische Personen und Ereignisse, die, aus ihrer eigenthümlichen Atmosphäre in die des bürgerlichen Daseins versetzt und nach den Gesetzen des menschlichen Verkehres abgeschätzt, verwerflich erscheinen würden, gleichwohl als Symbole höchster Art dienen und als solche von allen Generationen im ehrfürchtigen Vertrauen, ihre Bedeutung könne nicht verkannt werden, wiederholt worden sind. Venus, oder Aphrodite, steht als Symbol des griechischen Schönheitsbegriffes so hoch, daß auch Kindern ohne Schaden von ihr erzählt werden kann. Welches Märchen übertrifft an Schönheit und Unschuld die Geschichte Psyche's?

Diese Lehre, als hätten sich die Neuen Ausgrabungsarchäologen so streng an ihre Aufgabe zu halten, daß die Bearbeitung der neu zu entdeckenden Werke der antiken Kunst mit Hilfe der sprachlichen Denkmäler einstweilen ausgeschlossen bleiben solle, hat den Widerspruch aus dem Schooße der eignen Familie endlich erweckt. Freilich läßt sich die Stimme, die die Rechte der classischen Philologie wahrt, mit einem gewissen Mangel an Accent vernehmen, auch unterzeichnet der Verfasser des Artikels der „Preußischen Jahrbücher", im Februarhefte 1886, „Wandlungen innerhalb der classischen Archäologie" sich nur mit J. B. Allein dieser fast bittende Ton der Rede hebt die Kraft der vorgebrachten Darlegungen nur um so schärfer hervor. J. B.'s Bestreben ist, zu zeigen, wie die Neue Archäologie, sich lossagend von der bisherigen humanistischen Auffassung der Philologie und verzichtend auf eigne Schöpfung einer Geschichte der antiken Kunst, zufrieden mit der Rolle, deren künftigem Verfasser das Material zu bereiten, sich auf einen künstlichen Standpunkt stelle und ihre Wissenschaft, statt sie zu erhöhen, erniedrige.

Berlin selbst ja liefert das Material, um zu zeigen, mit welcher Ueberschätzung ihrer Erfolge die Archäologen der neuen Schule vorgehen. Denn wie werthvoll unsere pergamenischen Basreliefs auch sein mögen, wie groß sowohl das Staunen und die Bewunderung der vor den daliegenden Steinmassen vorbeipromenirenden Menge, als das Verdienst derer sei, die deren Ueberführung nach Berlin bewirkten: über die Stellung, die diese Basreliefs ihrem künstlerischen Werthe nach einnehmen, kann kein Zweifel herrschen. Sind die am olympischen Tempel sichtbaren, der Höhe wegen allerdings schwer erkennbaren Bildwerke Proben dessen, was man vermochte (oder auch noch nicht vermochte), ehe Phidias kam, der der griechischen Sculptur erst die Macht verlieh, das Herrlichste zu leisten, so zeigen die pergamenischen Basreliefs, wie tief, was den geistigen Inhalt anlangt, im Laufe der griechischen Kunstentwicklung selbst noch, bei völlig erhaltenem Besitz der äußerlichen Wirkung die Sculptur herabging. Denn innerhalb des gesammten Bestandes der erhaltenen Werke der pergamenischen

Künstler (von deren Arbeiten, neben den Basreliefs des Gigantenkampfes, auch andere einzelne Stücke nach Berlin gelangten) sind unsere Arbeiten zwar die effectreichsten, was den geistigen Gehalt und die künstlerische Arbeit aber anlangt sehr ungleich. Die von streitenden Göttern und Giganten erfüllten Schlachtepisoden tragen in einzelnen Theilen den Charakter eines Kampfes zwischen höheren und niedrigeren Mächten so wenig, daß von handwerksmäßiger Rohheit gesprochen werden könnte. Andere, in den europäischen Museen längst vorhandene, nur früher nicht als Erzeugnisse ein und derselben Schule erkannte Sculpturen, der „sterbende Fechter" z. B., zeigen die Eigenthümlichkeiten der pergamenischen Schule besser und vortheilhafter. Ich habe den Gelehrten oben genannt, der diese pergamenische Kunst zuerst als solche erkannt, ihre Eigenthümlichkeit festgestellt und die betreffenden Werke ihr zugetheilt hat. Und als später dann die pergamenischen Basreliefs in Berlin dalagen, wer hat sie zuerst ihrer künstlerischen Bedeutung nach richtig abgeschätzt? — wiederum Brunn, der niemals in Kleinasien die Erde selbst bei Seite schürfte, sondern der mit dem beschränkten Materiale arbeitend, das die Museen ihm darboten, die er kennen lernte, auch heute seine Versuche eines Weiterbaus der antiken Kunstgeschichte im Sinne Winckelmanns still fortführt. Brunn's Vergleichung dieser Arbeiten mit den literarischen Erzeugnissen einer pergamenischen Schriftstellerschule, die bei großen Worten wenig Gedanken producirte, trifft zu. Und so auch wird die Vergleichung der atheniſchen Sculptur mit der atheniſchen Dichtkunst, beide zusammen das höchste Phänomen der Schöpferkraft des europäischen Geistes, die griechische Sculptur unter Phidias als eine Erhebung zu Höhen fortbestehen lassen, die der Blick der betrachtenden Gelehrten nur bis zu dem Gewölke verfolgen kann, das dem Auge weiterzudringen verbietet. Welche Ausgrabungen sollen die zerstörten Werke des Phidias jemals wieder ans Licht schaffen? Woher sollen wir den Maaßstab für die Größe dieses Mannes heute nehmen, als aus unserem eigenen Gefühle? Ich verweise auf Virchow's Rede in der Berliner Naturforscherversammlung, wie er die bahnbrechenden Geister in der Naturwissenschaft als völlig auf

sich beruhende Männer hinstellt. Wie er sich nicht anmaaßt, die Kraft zu bestimmen, die sie zu den Lichtblicken führte, mit denen sie die Jahrhunderte in Erstaunen setzten. Nicht anders haben die großen Dichter und bildenden Künstler dagestanden, deren höchste Schöpfungen immer nur aus sich selbst zu erklären sein werden, so weit ihre Erklärung überhaupt möglich ist.

Mögen die Erfolge von Ausgrabungen noch so groß sein: Alles, was unsere Zeit und die auf die unsrige folgende an antiken Sculpturen aus der Erde wieder ans Licht bringen könnte, kann doch nur eine Sammlung von Fragmenten eines, wie Goethe sagt, zerstörten Kunstkörpers sein, der als Ganzes für immer verloren bleiben muß. Immer wird man bei der Darstellung der Thätigkeit der großen griechischen Bildhauer und Maler auf das zumeist angewiesen sein, was die begeisterte Anschauung der ganzen Epoche, in der sie wirkten, in unserer Phantasie erstehen läßt. Niemand glaubt heute noch an sogenannte exakte Geschichtsschreibung. Nur von Gewissenhaftigkeit kann die Rede sein. Man vergleiche doch bei den ersten, das entschiedenste Vertrauen erweckenden Historikern unserer Zeit die Capitel, in denen sie sich über dieselben Epochen und Männer aussprechen. Welcher Cäsar ist der richtige, der Mommsen's oder der Ranke's? Alles beruht auf der Potenz dessen, der schreibt. Zwei, drei Sculpturen verrathen dem Kunsthistoriker, der ihre Sprache wirklich versteht, mehr, als ganze Museen einem anderen, dessen Geist sich ihnen gegenüber nur zur Herstellung eines ausgezeichneten Kataloges erheben kann. Das Material, das Goethe und Winckelmann ihrer Zeit benutzten, war sicherlich beschränkter als was wir heute besitzen, der unergründliche Geist beider Männer aber erkannte in dem, was ihnen vor Augen stand, so Viel und trug einen solchen Reichthum von Ideen von allen Seiten in diese Betrachtung mit hinein, daß ihre Gedanken von unermeßlichem Werthe sind. Bekannt ist Brunn's schöner Aufsatz, in dem Goethe's Deutung der Laokoongruppe neu zu Ehren gebracht worden ist. Ich selbst habe ausführen dürfen, wie Goethe, bei all dem geringen Materiale, das ihm zu Gebote stand, die Probleme der Raphaelforschung bereits richtig formulirte, Ge-

danken, die in den auf seinen Tod folgenden 50 Jahren nicht gekannt worden sind, heute aber wieder ans Licht treten. Es gab Zeiten, wo man gegen Goethe vorbrachte, er habe sich nur als Dilettant in vielen Wissenschaften beschäftigt. Virchow beschränkt sich heute darauf, einfach zu constatiren, Goethe sei kein zünftiger Gelehrter gewesen, was für seine Arbeit gewisse Nachtheile mit sich gebracht habe. Wie hoch aber stellt Virchow diese Arbeit an sich! Meiner Ansicht nach war die ungeheure Ausbreitung des Goetheschen Geistes nach vielen Seiten eine der Ursachen, warum er in bestimmten Richtungen so wichtige Beobachtungen machte, eben ohne zünftiger Fachgelehrter zu sein. Ein Glück für uns, daß der weltumfassende Geist dieses Mannes so tief in unsere Gedanken eindringt. Wird auf dem Gebiete der Archäologie der Zusammenhang mit Goethe und Winckelmann aufgehoben, so wird sich auch das Bewußtsein verlieren, daß wir heute die humanistische Bewegung der Generationen fortsetzen, die die Anfänge unseres Jahrhunderts mit ihrem Streben erfüllten, und die Fähigkeit, vom höheren wissenschaftlichen Gesichtspunkte aus eine Geschichte der antiken Kunst zu schreiben, ja schließlich der Wille, sie zu schreiben, wird sich bei den folgenden Generationen nicht mehr finden. Ich würde, wenn die Ideen Beundorf's für Neuorganisirung des „archäologischen Betriebes" (wie J. B. richtig sagt) durchdrängen, darin einen Rückschritt sehen. Als einen großen Erfolg bezeichnet seine Rede die Umgestaltung des Deutschen Institutes in Rom in eine „archäologische Fachakademie". Doch wohl nur ein Wunsch, den er so zu erkennen gibt, und nicht die Mittheilung einer übrigens nicht bekannten Thatsache. Unser Deutsches Institut in Rom, das auf seiner internationalen breiten Grundlage der Erhöhung zu einer historischen Universität ersten Ranges fähig ist und dessen Existenz den Neid der Franzosen und Italiäner erregt, kann nicht dieses Ende nehmen. Den Werth tüchtiger Vorbereitung für die vom Staate geleiteten Ausgrabungen wird Niemand in Abrede stellen. Museumsbeamten, wie auch Bibliothekare, brauchen heute mehr als bloß allgemeine historische oder philologische Vorbildung. Rom ist auch eine gute Stelle, sie zu gewinnen. Rationell aber wird sein,

diese technische Instruction nur zu einem Theile des universellen historischen Studiums zu machen, dem das Deutsche Institut in Rom in weitem Umfange dienen soll. Das Deutsche Institut in Rom hat die Mission, eine der Centralstätten für die gesammte Italien betreffende historische Forschung zu werden. —

Nachdem so viele Jahrhunderte hindurch der Festjubel des griechischen Volkes zum Tempel des Zeus aufgetönt, wurde es endlich doch still um ihn. Aufrecht aber noch stand er da. Wer weiß wie lange. Dann regte sich der Boden unter ihm und im Aufbeben der Erde stürzte er zusammen. Länger als ein Jahrtausend schwemmten Flußwellen und Regenströme Erdreich über seine Reste und endlich lag die Ebene wieder da als sei jungfräulicher Boden immer hier gewesen. Dann kamen Deutsche, gruben, sahen, erkannten und fügten wieder zusammen mit unendlichem Eifer und Spürkraft, was zerbrochen und zertrennt war, und heute steht er im fernen Norden neu aufgerichtet da, als hätten die Hände des Baumeisters und seiner Leute eben die letzte Arbeit gethan.

Ich wollte, es käme Jemanden in den Sinn, den Tempel, nicht in bloßer Façade und in Putzwerk, sondern aus würdigem Materiale ganz und völlig, an passender Stelle wieder aufzurichten. Es gehörten nicht einmal übermäßige Summen dazu. Der Deutschen Archäologie, wie Winckelmann und Goethe sie stifteten, könnte mit einer Inschrift darin gedacht werden. Auch derer, die sie heute noch in diesem Sinne bei uns vertreten: Curtius und Brunn.

II. Die Sculpturen.

Die Ausstellung trägt den Namen Jubiläumsausstellung, weil sie ein Jahrhundert preußischer Kunstpflege repräsentiren soll. Dem Publicum wird der Anschein einer historischen Entwicklung dargeboten. Da die Werke so aufgestellt worden sind, daß sie nirgends der systematischen Belehrung, sondern, unter Beigabe von reichlicher Musik und Gelegenheit zu leiblicher Erquickung, ebensosehr dem Vergnügen als dem Studium dienen, so wirkt die Ausstellung nicht ermüdend. Das Publicum, das über das Schulalter doch hinaus

ist, wehrt sich gegen Eindrücke, mit deren Empfang eine Art Rückkehr in die verlassene Dienstbarkeit der Jugend verbunden zu sein scheint. Wissenschaftlich geordneten Sammlungen gegenüber, auch wenn es sich ihrer Macht fügt, wird es leicht ablehnend gestimmt. Musik und erfrischendes Getränk dagegen deuten an, daß es der Herr sei, und befördern die unbefangene Entgegennahme auch des geistigen Genusses.

Die „historische Abtheilung" nimmt nur wenige Säle des weit sich ausbreitenden Ausstellungsgebäudes ein. Ihre beiden schönsten Stücke sind trotzdem die schönsten unter allen Sculpturen der gesammten Masse: das Denkmal des Grafen von der Mark von Schadow, um es in historischer Ordnung zuerst zu nennen, und die Colossalbüste der Königin Luise von Rauch. Diese beiden Werke unserer ersten beiden Bildhauer werfen einen Schatten auf alles nachher Entstandene.

Schadow hat das Schicksal gehabt, von Rauch später zur Seite geschoben zu werden. Vor dreißig Jahren noch hätte Niemand Schadow neben Rauch als gleichberechtigt genannt, heute macht man ihm den Platz nicht streitig. Schadow's Ziethen ist fast noch populärer als Rauch's Blücher; das Grabdenkmal des Grafen von der Mark würde Rauch nicht haben liefern können. Schadow hatte sein Talent noch unabhängig von dem gleichzeitig mit ihm emporkommenden Canova entfaltet, dessen Einflusse Rauch unterlag. Schadow kam in den Jahren nach Rom, als Goethe dort war; er steckt noch in der letzten Entwicklung der Sculptur, die auf Michelangelo zurückging. Die drei Parzen unseres Grabdenkmals sind in diesem Sinne noch gearbeitet, ein Tropfen des Blutes vom Cinquecento fließt in ihren Adern. Das Ziel, das die Sculptur der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts sich steckte, war Verbindung der althergebrachten italiänischen Technik mit Nachahmung der Antike sowohl als der Natur. Goethe's Iphigenie in ihrer in Rom entstandenen abschließenden Gestalt enthält dieselben Elemente: die letzte Entwicklung der Formen der französischen Tragödie ist in ihr sichtbar: die Sprache beherrscht vom Hinblicke auf antike Reinheit und die geistige Bewegung der handelnden

Personen dem reinen Naturgefühl entspringend, das die Dichtung damals so gut wie die bildende Kunst belebte. Nach der französischen Revolution war nichts mehr übrig von dieser Zartheit der Empfindung.

Wie schön auf Schadow's Denkmal die Gestalt des Kindes daliegt. Sie läßt sich doppelt deuten. In den ersten Ahnungen zukünftigen Heldenthums, halb wie zum Spielzeuge noch, mit Rüstung und Waffen beschenkt, ist der Knabe eingeschlummert, um nicht wieder aufzuwachen. Das Schwert, das er fest in der Hand gehalten hatte, entfällt nun, da der Schlaf in den Tod übergeht, für immer den sich aufschließenden Fingern. Oder man könnte auch sagen, bereits der Tod sei dargestellt und die Rüstung den jugendlichen Gliedern als Symbol der Erwartungen umgelegt worden, die man hegte, das Schwert neben ihn hingelegt, als solle die Hand niemals nun danach greifen. Vollendet geschmackvoll, warm empfunden ist das Werk, aber den Stempel des vergangenen vorigen Jahrhunderts trägt es.

In gleicher Auffassung hat Schadow die Königin Luise mit ihrer Schwester hingestellt, eine Doppelstatue in fast natürlicher Größe. Das ist der Faltenwurf wieder, in dem wir Goethe's Iphigenie denken. Die Antike ist fast zur natürlichen Gewandung des Tages herangenöthigt worden. Alles, was wir unter „liebenswürdig" einbegreifen, liegt in den beiden Gestalten. Noch dichter aber als bei dem Grabdenkmal legt sich ein gewisser Schleier von Vergangenheit über sie. Schadow wäre wohl das Grabdenkmal der Königin Luise zu Theil geworden, hätte Rauch das colossale Bild der hohen Frau nicht von Rom gesandt, das alle Merkmale der neuen Zeit trägt und das, wie es nicht im Abgusse, sondern im Originale dasteht, als Inbegriff dessen gelten kann, was Rauch zu leisten im Stande war. Seine erste, vollendete Jugendarbeit. Er hatte das Modell mit nach Rom genommen, als er aus dem Dienste der Königin dahin geschickt wurde, er hatte Jahre lang dort daran gearbeitet, und als die Aufforderung von Berlin kam, das Werk einzusenden, war noch so viel daran zu thun, daß er die Arbeit kaum bewältigen konnte. Die aus den Zügen der

Königin Luise ihm sich offenbarende Gestaltung eines idealen Antlitzes finden wir in fast allen seinen späteren Figuren wieder: zu solcher Vollendung ist keine aber gebracht worden wie dieses erste Bildniß. Ich hatte die Arbeit früher nicht gesehen, ich staunte sie immer von Neuem an. Der Marmor ist weich, als wäre es lebendiges Fleisch, und die übernatürliche Größe erscheint natürlich und unentbehrlich.

Immer neue Lehren sind es gewesen, die die antike Kunst denen gegeben hat, die sich von ihr leiten ließen. Auch Schadow stand unter dem Einflusse der griechischen Künstler und doch war das, was der junge Canova der Antike absah, etwas so Anderes, daß es als eine Offenbarung neuer Anschauungen wirkte. In der Malerei vollzog sich bei Louis David der gleiche Umschwung. David und Canova drängten ihre Schöpfungen gleichsam in das Alterthum zurück, als seien sie beide in die Geheimnisse der antiken Künstler und des sie umgebenden Lebens eingereiht. Canova wollte den antiken Kunstwerken nicht entnehmen, was für seine Tage etwa brauchbar sei, sondern sein Ehrgeiz erhob sich so hoch, mit den griechischen Künstlern einen Wettstreit einzugehen. Sein Perseus, den er auf das Piedestal des von den Franzosen fortgeführten Apoll von Belvedere stellte, sollte den Apoll als Werk gleicher Art ersetzen, und nach dem Urtheil der Zeitgenossen übertraf er ihn. Und so sehen wir Rauch als jugendlichen Schüler Canova's ein Bildniß der Königin liefern, als ob die Hand eines griechischen Bildhauers sich neu belebt hättte, um den Meißel zu führen. Daher der leichte Anflug erhabener Starrheit, der auf dem Werke liegt. Die Königin blickt gerade aus, ruhevoll, wie die antiken Göttinnen vor sich hinsehen. Die übermenschliche Größe scheint nicht nur die Formen, sondern auch die die Stirn bewohnenden Gedanken vereinfacht zu haben. Diese Gestaltung hat etwas Ewiges. Büsten, wie man sie heute mit Vorliebe arbeitet, vorzügliche Leistungen in ihrer Art, scheinen nur einige Momente höchster Lebendigkeit eines Kopfes wiederzugeben, die der Künstler so glücklich war zu erfassen. Man fühlt, diese Menschen blicken der Welt nicht immer so frisch und aufgeweckt in die Augen, in Stunden der

Abspannung sehen sie anders aus; sie bedürfen Schlaf; der unablässige Wechsel des Ausdruckes, der den lebenden Menschen bewegt, ist ihnen nicht erspart. Rauch's Königin Luise ist über solche irdischen Anwandlungen erhaben. Diese Augenlider senken sich nicht mehr, diese ruhige Heiterkeit ist immer die gleiche. Menschliche Gestaltung so aufzufassen, ist nicht jedem Bildhauer gegeben. Keiner von denen, denen es zufiel, Napoleon darzustellen, hat seinen Kopf so erhaben aufgefaßt als Canova. Canova hat einen Typus des Kaisers geschaffen, der ihm allein gehört und der für Napoleon's erste heroische Epoche von historischer Wichtigkeit ist. In Italien findet man Exemplare dieser Büste noch an vielen Stellen. Canova's kolossale Bronze-Statue Napoleon's als nackten Imperators mit der Victoria auf der ausgestreckten Hand entspricht den anfänglichen idealeren Herrscherträumen des Mannes. Ohne Canova würde Rauch die ersten Statuen, die er für Berlin geschaffen hat, nicht so monumental einfach gestaltet haben, während er in der späteren Zeit sich mehr naturalistischer, sachgemäßer Auffassung näherte. York und Gneisenau, seine letzten Werke, zur Rechten und Linken Blücher's, wohnt nur wenig von der ursprünglichen Kolossalität inne, in der dieser noch völlig gehalten ist. Unsere heutigen Bildhauer haben sich dies Terrain nicht zurückerobert. Ihr Bestreben ist nicht, sich zu den einfachen Umrissen und Flächen zu erheben, ohne die kolossale Werke niemals eine reine Wirkung thun werden. Ich würde fürchten, wenig Anhänger zu finden, wenn ich Thorwaldsen's Schillerstatue für die schönste und ergreifendste von allen erkläre, die in Deutschland aufgestellt worden sind. Thorwaldsen hat das Kolossale hier im Sinne Canova's gefaßt. Wie der Dichter mit leise gesenktem Haupte dasteht, als drücke es die Last seines frühen Geschickes nieder, wie er den Lorbeerkranz in der herabhängenden Hand hält, sagt sein Bild Alles, was uns bei Betrachtung seines Lebens und seines vorzeitigen Todes auf der Seele liegt, als trügen wir Nachgeborenen heute noch an einer Art von Schuldbewußtsein mit, da dem Laufe der Dinge nach von einem Verfehlen weder der Nachwelt noch der Mitlebenden gegen Schiller doch keine Rede sein kann. Welches

Volk aber ist den Wohlthaten, die der Genius eines Dichters ihm darbot, jemals gerecht geworden? Alle hegten sie in ihrer tiefsten Seele ein Gefühl der Armuth, die Homer, der Sage nach, als Bettler durch die griechischen Länder trieb. In allen anderen Schillerstatuen tritt zu sehr der Privatmann, der Bürger einer kurzen Lebensepoche uns entgegen. Ein Unsterblicher muß in einer Gewandung dastehen, die allen Zeiten verständlich ist. Denn an Unsterblichkeit, an Dauer über gemeine Lebenszeit sollen Statuen doch erinnern. Die Gesammtheit all der Statuen und Büsten der Familie Napoleon's, die aus Canova's Atelier hervorgingen, zeigen, wie sehr die Gedanken an Cäsar und Augustus ihn erfüllten, und erläutern den Titel: König von Rom, den er seinem Sohne beilegte. Keine von den vielen Memoiren, die aus jenen Zeiten erzählen, zeigt das so deutlich wie diese Werke des großen Bildhauers, den der Kaiser für seinen Dienst zu gewinnen und zu begeistern verstand. Wie fürstlich war Napoleon's Verhalten Canova gegenüber, den er als eine Macht behandelte, an deren Allianz ihm gelegen war. In allen Feldherrn-Statuen, die wir heute errichten, tritt der Soldat von Fach, die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Truppentheil zu sehr in den Vordergrund, wodurch der reine Begriff: „Feldherr, Sieger" beeinträchtigt wird. Man sehe die Kolossalstatue Tegethoff's unserer Ausstellung, wie sehr diese in erster Linie nur das auf das Doppelte vergrößerte Bild eines Seeofficiers gibt. Nach unserem siegreichen letzten Kriege sind an vielen Stellen solche Statuen, sowie auch Siegesgöttinnen mit sterbenden oder siegenden Kriegern aufgestellt worden: alle, soviel ich sie kenne, bieten einen unruhigen, unzusammenhängenden Anblick und haben in den Bewegungen etwas Zufälliges, während in einem wahren Kunstwerke jeder Theil sich als nothwendig für das Ganze dem Auge aufdrängen muß. Heute hält man Unruhe der Stellungen für Lebendigkeit, Verwirrung der Grundmotive für reiche Abwechselung, Verzerrung der Gesichtsmuskeln für Ausdruck leidenschaftlicher Kraft. Flatternde Bärte, die wie Feuerflammen dahin und dorthin streben, scheinen Muth, und gedrückte Augenbrauen Entschlossenheit auszudrücken. Der ersten momentanen Begegnung

erscheint das als das Rechte, auf die Länge wirken solche Gestalten als versteinerte Schauspieler. Unser Bestreben, in Sculpturwerken nicht die bleibende Ruhe, sondern gleichsam einige sehr bewegte Momente des realen Lebens zu verkörpern, wird später einmal als ein Merkmal unserer heutigen Kunst gelten. Wir haben, ganz abgesehen von dem, was unsere Ausstellung bietet, treffliche Büsten des Kaisers, des Kronprinzen, des Fürsten Bismarck, des Grafen Moltke: entweder aber leiden sie an diesem Mangel, oder es sind allzu treue Wiedergaben der Natur. Den Kopf der Statue Friedrich's des Großen von Rauch habe ich nicht im Abgusse gesehen, wohl aber den des Großen Kurfürsten auf der Brücke, von Schlüter: an diesem erkennt man, was es besagen solle, wenn ein Bildhauer, dem der volle Umfang der Mittel seiner Kunst geläufig ist, einen Kopf auf die einfachen Verhältnisse reducirt, die kolossale Darstellung verlangt. Dieser Kopf und eine Anzahl überlebensgroßer römischer Kaiserköpfe, die im Vaticanischen Museum stehen, zeigen, worauf es ankomme. Wie der Geschichtsschreiber seinen Helden in wenigen inhaltreichen Sätzen so erscheinen läßt, daß wir ihn völlig zu durchschauen vermeinen, hat der Bildhauer mit einer gewissen historischen Kunst die Züge auszuwählen und zu verbinden, die den Typus einer Gestalt bilden.

Unmittelbar packende Wirkung eines Kunstwerkes kann überhaupt nie dadurch hervorgebracht werden, daß man mit der Natur wetteifert, sondern sie entsteht dadurch, daß der Künstler aus einer ihm innewohnenden Kraft heraus seinen Werken die Eigenschaft verleiht, uns gleichsam in die unmittelbare Gegenwart dessen zu versetzen, dessen Abbild sie liefern. Ich habe, wenn ich zufällig Bildhauern beim Modelliren eines Kopfes zusehen durfte, beobachtet, wie bei der ersten Sitzung, nach der anfänglichen Arbeit der ersten halben Stunde, der nasse Thon das Urbild mit solcher Lebendigkeit darstellte, daß man hätte sagen mögen: halt! besser kann die Aehnlichkeit nicht zum Ausdrucke kommen. Der Künstler hatte diejenigen Züge des Urbildes zuerst dem Thone aufgeprägt, die ihm als die entscheidenden zuerst ins Auge fielen. Alles Nebensächliche blieb noch unberücksichtigt, alle Einzelheiten fehlten, nur

das Allgemeine, die eigentlichen Elemente des Kopfes waren hervorgehoben, so sprechend aber, als bedürfe es nun keiner weiteren Ausführung mehr. In diesem frühesten Zustande wird die Büste stets den Anschein haben, als strebte sie in den Maaßen etwas über das Natürliche heraus. Beim Fortschritte der Arbeit geht diese erste Formulirung des Kopfes dann wieder verloren*). Den Kopf des Fürsten Bismarck zu der Einfachheit der Form zu erheben, wie Rauch bei der ausgestellten Büste der Königin Luise gethan,

*) Die Natur selber deutet zuweilen an, wie einem Antlitze historische Auffassung zu verleihen sei, sowie worin diese Reduction auf das Nothwendige bestehe. Ich habe ein Phänomen nach dem Tode von Menschen beobachtet. In den ersten Augenblicken nach ihrem letzten Athemzuge verändern sich ihre Züge in dieser gleichsam historischen Weise. Alle gemeinen, auf das Getriebe der Welt gerichteten Gedanken sind davongeflogen. Nur Unsterbliches allein scheint auf kurze Zeit noch ihre Hülle gleichsam zu bewohnen. Die Linien und Flächen des Antlitzes scheinen größer zu werden. Es bietet in wunderbarer Vereinfachung ein symbolisches Abbild des Besten und Edelsten, was in diesem Menschen beschlossen lag. —

Noch dies sei hier gesagt. Nichts ist der Sculptur in ihrer höheren Wirkung mehr zuwider als die natürliche Färbung, die man Statuen, besonders auch Büsten heute zu geben versucht. Die letzte Consequenz dieser Malerei würde sein, Abgüsse über die Natur genau so zu färben wie das lebende Original. In italienischen Terracotten hatte man vorzügliche Leistungen dieser Art lange vor Augen: man wird sehen, daß die besten Sachen der della Robbia's doch nur weiße Glasur mit hier und da angebrachter Färbung zeigen. Sich zu berufen auf die Sculpturmalerei der Griechen, ist bei dem geringen Stande unserer Bekanntschaft damit nicht erlaubt. Es scheint, daß man in gewissen Epochen des griechischen Lebens diejenigen Sculpturen, die in enger Verbindung mit bemalter Architectur zu stehen hatten, in einzelnen Theilen ebenso grell färbte wie die sie umgebenden Architecturtheile, daß niemals aber bei dieser Bemalung weder an eine Nachahmung der natürlichen Carnation, noch an ein ideales Anhauchen mit gebrochenen eleganten Thönen zu denken ist, wie man es heute bei manchen Büsten, sowie auch bei den Figuren im Tympanon des olympischen Zeustempels versucht hat. Sämmtliche auf unserer Ausstellung gegebenen Sculpturbemalungen oder -abthönungen sind verfehlt. Niemand, der gesunde Sinne hat, wird bei einer Statue von schönem Marmor Bemalung vermissen, Niemand bei einer Bronzebüste die Frage thun, ob das Original denn braune, oder, bei Oxydation, ob es grüne Hautfarbe gehabt habe. Die Kunst gibt nie die Dinge selbst,

ist von keinem unserer Bildhauer versucht worden. Ich glaube nicht, daß einem der späteren Geschichtsschreiber eine der heute entstandenen bildlichen Darstellungen der Männer, die unsere Geschicke verwalten, als historisches Material in dem Sinne einmal als wichtig erscheinen werde, wie uns Schlüter's großer Kurfürst. Allen Arbeiten dieser Art, die die Jubiläumsausstellung bietet, sind zuviel vergängliche Züge mit aufgeprägt worden, die kommenden Generationen theils unverständlich, theils überflüssig erscheinen werden.

III. Die Gemälde.

Die Hauptmasse der ausgestellten Kunstwerke besteht aus Gemälden. Die Ausstellung bietet in der Anfangs verwirrenden Reihe ihrer Räumlichkeiten so viel Bilder, daß selbst der erfahrene Betrachter einige Tage braucht, um sie zu übersehen. Ein Durcheinander von Eindrücken entsteht, das viel verwirrender ist als das, welches Museen hervorbringen: denn der Umstand, daß die Gemälde der Ausstellung meist frisch aus der Werkstätte an das Licht des neuesten Tages gebracht worden sind, verleiht ihnen gleichsam schärfere geistige Adhäsionskraft. Man geht nicht so rasch von einem zum andern, man fühlt sich festgehalten, macht sich los. Es sind wie lauter Stücke gleichsam, deren erster Aufführung man beiwohnt. Auch das Publicum der Ausstellung ist ein anderes als das der Museen. Es will nicht schweigend studiren, sondern starke Eindrücke empfangen und sich sogleich darüber aussprechen.

In Betracht kommt, wenn wir die Ausstellung als Element unseres öffentlichen Lebens ansehen, das, was man ihren Erfolg nennt. Ueber eine Million Menschen haben sie besucht. So und so viel Hundert Gemälde sind vom Staate, von Privaten, sowie

---

sondern das Kunstwerk erweckt in der Seele des Betrachtenden nur das lebhafte Gefühl von der Gegenwart dessen, den es darstellt. Dies ist der Grund, um es zu wiederholen, weshalb Skizzen oft ein zauberhaftes Leben innewohnt, warum Rembrandt mit wenigen in die Kreuz und Quer geschmierten Federstrichen Dinge uns offenbart, die aus völlig vollendeten Gemälden uns inhaltreicher, wahrer, lebendiger nicht ansprechen würden.

zur Verloosung angekauft worden. In Betracht kommt ferner die Fähigkeit unserer Generation, so viel Gemälde herzustellen und hier zu versammeln. Die Ausstellung zeigt, ein wie großer Betrag an factischer Arbeitskraft dem Hervorbringen von Gemälden zugewandt werde. Dies lenkt den Blick auf die sichtlich beförderte Frequenz der die Erziehung von Künstlern, besonders Malern, bezweckenden öffentlichen Anstalten. Die Zeitungen berichten nicht selten über Belohnungen und andere Zeichen der Anerkennung, welche ausgezeichnete Leistungen der Malerei und Sculptur ihren Hervorbringern eintragen. Auf keinem anderen Gebiete gewerblicher, ja selbst geistiger Arbeit, sehen wir das Geleistete so sorgfältig geprüft und so gern auch den nur mittleren Erfolg belohnt. Bei einigermaaßen hervorragender Begabung ist man als Maler oder Bildhauer heute sicher, sich Anerkennung zu erwerben. Leistungen werden hier prämiirt, die, wenn das gleiche Talent, oder sogar größeres, sich in einem Buche ausgesprochen hätte, unbeachtet blieben. Es würde interessant sein, diese Verhältnisse einmal mit statistischen Zahlen belegt zu sehen. Folgende Fragen stehen damit in Verbindung. Aus welchen Gründen entspricht es heute dem Wunsche der Regierungen in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, Italien und Rußland (von England weiß man nichts), daß die Production an Kunstwerken und die Zahl der Producenten sich steigere? Ist die Theilnahme derer, welche sich an ihnen erfreuen, oder zu erfreuen scheinen, der hierfür aufgewandten Mittel werth? Worin besteht der Genuß des Publicums? Ist er als geistig fördernd anzusehen? Dies sind Fragen, die dem Kunsthistoriker sich aufdrängen.

Ich will sie hier nicht beantworten, gebe aber eine Reihe von Beobachtungen, welche bei ihrer Beantwortung in Betracht zu ziehen wären.

Die technische Güte der ausgestellten Werke wird vom Publicum genau geprüft. Vornehmste Rücksicht bei der Herstellung der Gemälde scheint heute die Verkäuflichkeit derselben zu sein: auf die Zahl der verkauften Stücke und die dafür erzielte Gesammtsumme wird als Haupterfolg der Ausstellung hingewiesen, indem sie auch als ein gewerbliches Unternehmen aufgefaßt wird. Ein seinem

n Gehalte nach unbedeutendes, das Publicum aber anziehendes um Ankauf reizendes Gemälde würde demzufolge über einem n, geistig bedeutenderen stehen, dem die leichte Verkäuflichkeit lte. Die in dieser Auffassung liegende, auch an den in der ung begriffenen Künstler sich richtende Aufforderung, an erster verkäufliche Arbeiten zu produciren, habe ich nirgends als lich hervorgehoben gefunden. Ferner, die Ansicht scheint ver- zu sein, daß ein Gemälde einen überraschenden, wenn auch o geringfügigen besonderen Effect irgendwelcher Art aufweisen Das Bedürfniß, ein Gemälde interessant zu machen, geht t, daß man kein Bedenken tragen würde, sogar irgend etwas efühl Beleidigendes hineinzubringen, nur um diesen Effect ielen. Für Ueberraschungen coloristischer Art scheinen Publicum und Künstler am meisten Sinn zu haben. In Verlegenheit dagegen setzt Künstler wie Publicum etwas, das Niemand recht erklären kann, Niemand aber auch leugnet: das von beiden Theilen scharf empfundene, jedoch unbefriedigte Verlangen nach geistigem Inhalte. Das Publicum vermißt ihn, ohne recht sagen zu können, was es eigentlich verlange, und der Künstler weiß nicht, woher er etwas nehmen solle, dessen Mangel er seinerseits vielleicht noch deutlicher fühlt, ohne ihn ebenfalls näher bezeichnen zu können. Hier liegt ein Gewissensbiß bei dem ungemeinen Erfolge. Hier ist man auch am empfindlichsten. Man weiß nicht, was oder wen man für diesen Mangel verantwortlich machen solle. Manche haben sich damit zu helfen gesucht, daß sie die Forderung an höhere Bedeutung des Inhaltes für übertrieben erklären; eine geringe, aber energische Minorität stellt ihn sogar als überflüssig ganz in Abrede. Im Allgemeinen aber muß man zugeben, was denn doch zu Tage tritt.

Bis zur Mitte unseres Jahrhunderts ist von dieser Verlegenheit nicht viel zu merken gewesen. In allen Zeiten bis dahin hat jeder Künstler genau gewußt, was man in Betreff des Inhaltes von ihm verlangte. Zuerst lieferte die heilige Geschichte ihn fast allein, aber auch vom 17. Jahrhundert an, wo Weltliches jeder Art daneben eintrat, herrschte nie Zweifel darüber, was das Pu-

blicum erwarte und was ihm gefalle. Die Kunstwerke jener Zeit haben nie das Unbehagliche so vieler heute entstandener Arbeiten. Klar gedacht und sorgfältig ausgeführt lassen sie sogar das Gleichgültige auch uns heute noch als liebenswürdig erscheinen: das Gefühl, daß der Künstler seine Abnehmer verstanden habe und befriedigte, spricht uns an und erfreut uns, auch wenn das Werk uns nicht überwältigt. Und selbst als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts dieser gemüthlichen Unterthänigkeit der Künstler ein Ende gemacht und die Herrschaft der Genies vorbereitet wurde, die sich nur an den auserwähltesten, geistig über der Zeit stehenden Kreis der Höchstgebildeten wandten, waren die Maler und Bildhauer im Reinen mit sich, was sie darzustellen hätten. Heben wir unter den Deutschen die anerkanntesten hervor: Carstens, Cornelius und Kaulbach. David, Ingres, Canova, Thorwaldsen u. a. könnten von anderer Seite angeführt werden. Alle gehörten der gleichen Epoche an, alle arbeiteten nur für sich, in dem Sinne, daß sie dem Gange ihres schaffenden Genius nachfolgen, ohne sich um das, was wir heute im weiteren Sinne Publicum nennen, zu kümmern: alle aber doch arbeiten in dem Gefühle, daß sie sich im Zusammenhange mit der vornehmsten Geistesblüthe ihrer Zeit empfinden und deren Vertreter als Beurtheiler ihrer Schöpfungen willig anerkennen.

Nun aber sehen wir, nachdem Kaulbach's Lebensbahn durchlaufen war, Kaulbach's Successoren an: Piloty und Makart. Das ist die neue Zeit. Diesen ist es gleich, ob sie Dämonen oder Heilige malen, wenn der Lichteffect und das Colorit neue Effecte nur gewähren. Von Entwicklung ist bei diesen nur noch im Bereiche des Technischen die Rede. Der geistige Inhalt ihrer Werke ist zufällig anekdotenhafter Natur. Die Historie wird nicht als Weltgeschichte, sondern als Darstellung großartiger Aufzüge angesehen, die etwa so vorgeführt werden, wie man sie auf Künstlerfesten mit Zuhülfeziehung schöner, eleganter Frauen und Tänzerinnen, sicherlich amüsant genug, aufgeführt hätte. Sehr bald aber waren die herkömmlichen Schaustücke dieser Art erschöpft und es mußten neue ausfindig gemacht werden. Auf dieser Jagd nach dem noch

nicht Dargestellten finden wir heute die gesammte Malerei so sehr befangen, daß Ausnahmen bereits kaum noch erwartet werden. Sieht man auf einer Ausstellung wie der unsrigen mehr als tausend Gemälde aber zusammen, die sämmtlich aus dieser Gesinnung heraus erfunden und mit raffinirter Ausbeutung der Farbe und anderer technischer Mittel, die Aufmerksamkeit anzuziehen, durchgeführt worden sind, so überfällt den Betrachtenden ein inneres nervöses Zittern, das, anfangs behaglich, bald fatal wird und uns beim Verlassen des Kunstpalastes zu dem Selbstgeständnisse nöthigt, irgend einer Macht glücklich entronnen zu sein.

Wer bei diesem letzten Tritte aus den Räumen, die das Resultat so kolossaler Arbeit enthalten, gestehen sollte, um welches Werkes willen er noch einmal die Säle rasch durcheilen möchte, um einen allerletzten Blick darauf zu werfen, was hätte der zu antworten?

Welches war das schönste, das liebenswürdigste, das unser Herz am reinsten berührende, dasjenige Werk, dessen Besitz eine dauernde Bereicherung unserer Existenz wäre?

Interessant, frappant, merkwürdig, überraschend, charakteristisch: dergleichen Adjectiva dürfen oft vergeben werden; aber herzerfrischend, erhebend, schön, fänden kaum Verwendung.

Ueberblicken wir den Bestand der vielen Säle. Um nicht aus eigenem Urtheil eine Auswahl der besten Sachen zu geben, verweise ich auf diejenigen Werke, welche im Kataloge durch besondere Abbildungen geehrt worden sind. Man hat damit wohl nicht besagen wollen, daß die übrigen geringer seien, aber auch nicht die am wenigsten hervorragenden mit diesen Abbildungen bezeichnet. Gehen wir sie durch, wie die Unterschriften des Kataloges sie beschreiben. Spielende Katzen; Heimkehr; Junge Bauern und Bäuerinnen (die in nicht ganz verständlicher Weise Vieh vor sich her treiben); Hand in Hand (junger Mann im Kostüme des Empire, mit einem jungen Mädchen an der Hand über zwei Bretter gehend, die einen Graben bedecken); Mondaufgang; Tauholer (Fischer zu Pferde im Wasser); Fischmarkt in Venedig; Italiänische Landschaft; Tochter des Märtyrers (Bedrohungsscene in den Katakomben); Venezi-

anische Novelle; Zuflucht (unklare Scene; in der Art Gretchens vor dem Crucifixe; in altdeutscher Witwentracht); Traum vom Jungbrunnen (galante Paare auf verschiedenen Stufen einer Renaissance-Gartentreppe, das Ganze in der Art Watteau's); Auf der Weide (Kühe unter einem Weidenbaume in niederländischer Auffassung); Chorgestühl (Theile eines geschnitzten Chores; architectonisches Stück mit Lichteffect); Heimkehr des Vaters (Familienscene vor den Thoren einer Stadt, in der Tracht des 17. Jahrhunderts); Oberungarn (nationale Pferdescene); Herbsttag; Wiener Ufer; Bei Amsterdam; Der Hausirer (alter Jude bei Bauernmädchen); Neuigkeiten (Wanderer am Brunnen erzählt jungen wasserholenden Frauen etwas. Altgriechisches Kostüm); Am Weiher; Der beste Trumpf (Bauernmädchen und Bauernbursche Karten spielend); Blutrache (todter Grieche? Ungar? Bulgare? auf dem Boden ausgestreckt; verzweifelnder Schimmel daneben, zum Himmel aufwiehernd; breite Steppenlandschaft); Ein lustiger Morgen (große Kälberheerde zu einer Wasserlache sich uns entgegen drängend); Kosaken auf der Fährte; Der Fürstin Morgenspaziergang (Roccocoscene am einsamen Gartenportal; Mohr mit Sonnenschirm; tanzende Zigeuner); Dorfbrand; Pferdemarkt; Schwere Wahl (Bauer in Verlegenheit vor einem Wahlcomité); Aus dem Rostocker Hafen. Dieser Auszug der ersten vierzig Seiten genügt, um den Charakter des Ganzen darzulegen. Wer alle Illustrationen des Kataloges weiter durchsehen wollte, würde lauter Scenen begegnen, deren Illustration er ernster genommen, schon auf anderen Ausstellungen gesehen zu haben vermeinte und deren Existenz ihm gleichgültig wäre. Denn welchem uns innewohnenden tieferen Gefühle entsprechen solche Werke? Wo rufen wir unwillkürlich aus: ja, das mußte gemalt werden! Ein Gefühl von Fremdheit verläßt uns nie beim Durchschreiten dieser Gemäldereihen. Kaum sagt man sich hier oder da: dies ist die Welt, in der du lebst und deren Verherrlichung du vom Künstler erwartest. Niemand würde einen Roman oder ein Stück im Theater gut finden, wenn nicht etwas darin ihm zugeführt würde, was einer gewissen Erwartung bei ihm entspräche. Unser Publicum ist darauf eingeübt, den Werth

literarischer Arbeit danach abzumessen, wie weit man sich gepackt fühle. Nachhaltig ergriffen will man sein und bemißt Lob und Tadel nach dieser Erfahrung. Auch wo wir ein Geschichtswerk recensirt finden, sehen wir diese Qualität entweder als Plus hervorgehoben oder als Minus vermißt. Ich bitte den Leser dieser Bemerkungen sich Rechenschaft zu geben, ob seinem Gedächtnisse Anblicke solcher Art sich eingeprägt haben, die er der Ausstellung verdankte. Manchem wird bei dieser Frage vielleicht das seltsame Gemälde wieder auftauchen: ein meisterhaft dargestelltes lebensgroßes Paar, das sich eben im Wasser begraben zu wollen scheint. Der empfangene Eindruck aber wird doch kaum über das Gefühl schmerzlicher Dissonanz hinausgehen, den vorzüglich abgefaßte Berichte mancher Criminalgeschichten uns hinterlassen, die wir in den Zeitungen mit einem gewissen Interesse lesen, und hinterher wieder zu vergessen suchen. Ich spreche von Eindrücken tieferer, unvermischter, im Abschlusse versöhnender Art, die ein Kunstwerk gewähren muß. Das, was uns von den heutigen Künstlern im Durchschnitte gegeben wird, sind Schaustellungen, bei denen das Bestreben, aufzufallen, neue technische Probleme unter der Hülle geistiger Erlebnisse zu geben, zu entschieden hervortritt, als daß man es verkennen könnte. Man stellt diese Lage der Dinge aber auch nicht einmal in Abrede. Man hält die Wünsche des höhere Ansprüche geistiger Art erhebenden Publicums an manchen Stellen sogar für etwas, womit man Künstlern denn doch nicht mehr kommen dürfe.

Vermag die Kunst nicht mehr solchen Wünschen gerecht zu werden? Ist es ihre Aufgabe nicht mehr? Verlangt unsere Zeit, die, wie wir fühlen, eine andere ist als alle Zeiten früher, Andres von dem Künstler als die vergangenen Jahrhunderte forderten?

Ich will die Gemälde der Ausstellung nennen, die, wenn ich an die ungeheure Menge des sich Darbietenden zurückdenke, meine Phantasie am genauesten reproducirt. Zwei Darstellungen aus der heiligen Geschichte: das Abendmahl, und Christus, der als Gast bei einer Arbeiterfamilie eintritt. Die Darstellung ferner einer Sonntagsschule und die eines singenden Chors von Mädchenwaisen.

Endlich: ein Feuerwerk in Neapel und eine Alpenlandschaft mit im Sonnenlichte auseinander reißendem Wolkenschleier. Diese sechs Stücke haben mich am meisten angelockt, sie wieder zu betrachten — was oft der Fall war — mir immer neue Gedanken erweckt und mich nicht, wie manche andre mich anfangs anziehende Stücke thaten, zuletzt doch gleichgültig gelassen. Besitzen jedoch, d. h. verpflichtet sein, sie in meiner Stube zu haben, möchte ich auch von diesen Arbeiten keine.

Die beiden zuerst genannten sind von innerem Leben erfüllte Stücke. Durch bereits bekanntere Gemälde dieser Art vorbereitet, wird man gleich wissen, in welchem Anschauungskreise der Maler heimisch sei. Der Versuch wird immer wieder neu gewagt, die Person Christi in unserer Welt verständlichem Anblicke vorzuführen. Man war schließlich zu einem byzantinisch-italiänisch vornehm starrem Typus gelangt, den die Künstler wiederholten ohne an ihn zu glauben. Man gab es auf, hier etwas durch seine Form das menschliche Herz Ergreifendes zu schaffen, als ein Meister auftrat, der im Sinne Rembrandt's wieder einmal den „Christus der armen Leute" malte. In diesem Sinne gingen Andere weiter. Der vierte Stand in seinen edelsten Typen ward benutzt, um Christus und die ihn Umgebenden zu repräsentiren. Schwielige Hände, Stirnen, die unter dem Drucke weniger sie bewohnender Gedanken zu knarren und knacken schienen, Fanatismus, gepaart mit eiserner Redlichkeit: Arbeiter, über die plötzlich der Zwang von Gedankenarbeit kommt: das ist der Stoff, aus dem die Apostel hier geformt sind. Christus erscheint, von einer Vorahnung seiner Zukunft durchleuchtet, bereits wie zur Körperlosigkeit ausgeblaßt. Nur der Ernst des Künstlers und sein Können machen diese Darstellung des Abendmahls erträglich. Uebersehen aber wird das Gemälde Niemand.

In ähnlichem Sinne ist Christus gefaßt, wie er, auf seiner unendlichen Pilgerfahrt in Gestalt eines armen Mannes begriffen, zu einem Arbeiter eintritt, der inmitten zahlreichen Kindersegens eben die Mittagsmahlzeit beginnen will. Mit Ehrfurcht wird er empfangen: der Familienvater scheint zu wissen, daß Christus zu

seiner Partei gehöre. Die ungeschickte, aber von herzlicher Bewegung zeugende Geste, mit welcher er ihn am Mahle theilzunehmen einlädt, erfüllt uns mit Respect. Die Kinderschaar am Tische, deren Aufmerksamkeit meist dem heiß erwarteten Essen gilt, ist in vielen kleinen Zügen durchgeführt, welche die Meisterschaft des Künstlers documentiren.

Christus im Bilde darzustellen ist heute unmöglich. Die vielen Versuche, Biographien Christi zu schreiben, haben uns in den Wahn geleitet, es lasse sich aus den Evangelien der äußere Schein seiner bürgerlichen Existenz ausziehen. Es wird nie gelingen und kann nicht gelingen. Wir kommen Christus nicht näher, sondern entfernen uns von ihm, nehmen Christus Etwas, wenn wir seine äußere Gestalt suchen: all seine modernen Biographien enthalten Traumgemälde. Ich habe mich an anderen Stellen darüber ausgesprochen.*) Auffallend aber bleiben diese fortgesetzten Versuche unserer Zeit, das Unmögliche dennoch zu leisten, und die Gemälde, die ihnen ihre Entstehung verdanken.

Verwandtschaft mit dieser Malerei zeigen die beiden weiter von mir genannten Gemälde. Ihrem Meister schwebte als höchstes Ziel vor, Kinder, wieder aus dem vierten Stande, in der Hingebung an Gedankenarbeit, sowie in der Ausübung einfacher häuslicher Frömmigkeit darzustellen. Diese Gemälde stehen zum Theil über, zum Theil unter den beiden eben besprochenen. Jene sind componirt: man sieht, mit wie viel Studium Figuren sehr verschiedener Art zu einem Ganzen verbunden worden sind: darum scheint es dem Künstler von 3 und 4 weniger zu thun gewesen zu sein. Die Gruppirung bietet, was eine Photographie vielleicht ergeben würde, die man nach lebendig so zusammengestellten Figuren aufgenommen hätte. In der Fähigkeit, das Liebliche, Anmuthige, ja Schöne zu geben, steht dieser Meister (denn beide Arbeiten rühren von dem gleichen Maler her) höher. Die Antlitze der singenden jungen Mädchen sind freilich weder schön noch anmuthig, geben die Natur aber in so wohlthuender Weise und so lebendiger

*) Zuletzt im L. R.

Bewegung wieder, daß eine bessere Darstellung des gewählten Stoffes nicht denkbar wäre. Dieses Gemälde prägt sich uns ein wie das Bild einer freundlichen Familienscene, die wir miterlebten.

Fassen wir die beiden Bilder nun aber in höherem Sinne als Kunstwerke. Das kahle Zimmer mit den beiden Fenstern im Hintergrunde, vor denen ein überzeugend natürlicher armer kleiner Geraniumtopf fast wie ein Symbol des hier sich abspinnenden täglichen Daseins steht, die steif heruntergehenden schwarzen Kleider der Mädchen, ihre uniformen weißen, spitz unten abfallenden Halstücher, die gesammte wahrhaftige Wiedergabe eines Raumes in einem Waisenhause, sammt allen nüchternen, reinlichen Mobilien darin, beängstigen uns. Was wird einmal das Schicksal dieser Kinder sein? Kein freundliches, ahnen wir. Ich erinnere an Van Eyck's heilige Cäcilia mit den singenden Jungfrauen. Eine Legende, und doch welche Realität! Leuchtende Gewänder, Edelsteine, Gold, durchsichtig Alles wie bunte Kirchenfenster, und doch lauter Natur. Auch hier vermeint man den Gesang zu vernehmen. Wir könnten Van Eyck's Cäcilia heute nicht malen, uns auch nicht in die nationale Stimmung zurückversetzen, aus der sie hervorging, aber wir erfreuen uns doch daran und hegen die Sehnsucht, auch in unserer Zeit möchten Elemente auftauchen, die so herrliche Blumenfarben wieder erblühen ließen. Und vergessen wir nicht, dieselben Van Eyck's, die in solche Anschauungen sich vertiefen, wußten einfache kühle Porträts zu malen, die die Natur mit gleicher Treue wiederspiegelten. Denken wir uns die singenden Waisenmädchen und die singenden Heerschaaren um die heilige Cäcilia factisch neben einandergestellt, so würde sich zeigen, aus wie verschiedener Gesinnung beide Werke hervorgingen. Das Freudige, das Befreiende des altniederländischen Werkes fehlt dem modernen nicht nur, sondern soll ihm fehlen. Dasselbe gilt von den drei anderen eben besprochenen Gemälden. Sie würden ein Zimmer beinahe unheimlich machen, an dessen Wand sie dominirten, während Eycks Cäcilia es erhellte. Und so gewähren diese vier Gemälde, in denen die Gedanken unserer Zeit sich spiegeln, keinen Genuß. Da hält man sich lieber an allgemeine Motive: Kühe auf der Weide, hübsche Ausblicke auf

Wald und Feld, briefleſende Mädchen, überraſchte Mädchen, ſich verlobende Mädchen, Mädchen am Strande, Mädchen im Walde, gratulirende Kinder, gebadete Kinder, ſpielende Kinder, kurz, in anmuthiger Form, was im Familienleben uns erfreut und im bürgerlichen Daſein uns geläufig iſt, deren eine Menge vorhanden und auch wohl gekauft worden ſind. Zu dieſer Gattung von Arbeiten gehören die beiden Landſchaften: Feuerwerk in Neapel und zerreißende Nebel im Gebirge. Wie angenehme Reiſeerinnerungen betrachten wir ſie. Der Meiſter dieſer beiden Stücke, denen ſich noch andere ſeiner Hand zugeſellen, leiſtet der Menſchheit einen Dienſt mit ſeinen Arbeiten. Sie predigen dem beſſer ſituirten reiſenden Publicum, mit welchen Augen es die Welt anſehen müſſe.

Schade iſt, daß nicht auch Böcklin etwas von ſeinen beſten Sachen geliefert hat. Auch der erfüllt die Phantaſie mit angenehmen, wenn auch wunderlichen Träumen: was er diesmal ausſtellte aber gibt nichts Beſonderes. Ich nenne ſeinen Namen hier, weil ſein Name eben ſein Genre bezeichnet.

IV. Einzelne Beobachtungen.

1. Die engliſche Abtheilung.

Während es faſt den Anſchein haben könnte, als ob unſerer Zeit die Fähigkeit, wahrhaft Erfreuliches zu produciren, abgeſprochen werden müſſe, widerſpricht dem eine Erfahrung, die nicht ich allein machte: die ausgeſtellten Bildniſſe von der Hand engliſcher Maler muthen uns durch eine ihnen eigenthümliche Vortrefflichkeit und durch geiſtige Tiefe an. Ueber die Urſachen dieſes außerordentlichen künſtleriſchen Vermögens ihrer Urheber iſt vielfach geſprochen worden. Der Majorität nach ſcheint man zu der Anſicht gekommen zu ſein, die Engländer bezahlten beſſer und ihre Maler dürften ſich deshalb mehr Zeit gönnen.

Ich möchte Folgendes in Erinnerung bringen.

Es iſt bekannt, in welcher Weiſe zu Ende des vorigen Jahrhunderts auch die Kunſt ihre Revolution erlebte und was dabei

zu Grunde ging. Die englische Kunst hat diese Umwälzung nicht miterlebt und ist unberührt von ihr, abgetrennt und auf eigenen Wegen, vorwärts geschritten. Man sehe nur die sich ruhig folgenden Ausgaben der Schriften von Reynolds vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das unsere hinein. Reynolds blieb der maaßgebende Kritiker. Auch seine Gemälde erfahren ohne Unterbrechung dieselbe Würdigung. Man brauchte in England weder Italien noch Griechenland: man hatte das Beste beider Länder aus allen Jahrhunderten bei sich zu Hause. Ein Kritiker wie Ruskin wäre bei uns schwer denkbar. Ein Engländer, J. A. Crowe, hat die Neuere Kunstgeschichte auf eine so hohe Stufe heben helfen.

So ist es gekommen, daß auch heute noch die englischen Maler ersten Ranges in der Tradition des vorigen Jahrhunderts, die wir nicht mehr besitzen, fortarbeiten. Was ich Tradition nenne, ist der directe Schulzusammenhang mit den großen Meistern vom Cinquecento ab. Tradition ist nicht das einseitige, durch Liebhaberei etwa und persönliche Nachahmungsversuche wiederhergestellte Zurückgehen auf diesen oder jenen Künstler in seiner Specialität, sondern die allgemeine Fortsetzung und Fortführung überkommener Anschauungen. Nachahmer Tizians, Rembrandts, Holbeins ꝛc. haben auch wir: in England hat man die Totalität dessen aufgenommen, was das vorige Jahrhundert aus der Nachahmung aller früheren Meister zog, und ist darin, ohne zu denken, daß es anders sein könne, fortgeschritten. Daher die Vollendung der englischen Porträts auf unserer Ausstellung, das völlig Beruhigende dieser Art, eine Persönlichkeit im Bildnisse wiederzugeben, das Männliche, Feste, Studirte und doch Freie dieser Malerei. Durchaus gebildete Männer, die das Leben kennen, die die großen Meister verstehen, denen die Kunstgeschichte geläufig ist, die für ein Publicum arbeiten, welches, was ästhetische Bildung anlangt, auf gleicher Höhe mit ihnen steht, haben diese Bildnisse hervorgebracht und dürfen sich rühmen, echt künstlerische Werthe geschaffen zu haben, Gemälde, die festen historischen Cours haben, und nicht bloße Versuche, die heute mit keinem Gelde bezahlbar erscheinen und morgen vielleicht keinen Käufer mehr finden. Von Meistern, die so arbeiten,

haben wir nur wenige in Deutschland, und auf unserer Jubiläumsausstellung sind dieselben durch nichts ihrer Würdiges vertreten.

Die englische Kunst ist das Product einer in sich harmonischen nationalen Entwicklung. Ich habe keine Vorliebe für England. Die leidenschaftliche Kälte der Engländer ist mir unsympathisch. Sie haben Stellen, wo sie gleichsam in Starrheit verfallen, geistige Froststellen gleichsam. Wer aber wollte leugnen, welche Cultur in diesem Volke steckt? Welcher Durst nach Wahrhaftigkeit! Welches Bestreben, den Kindern das Gefühl für eine männliche Freiheit einzuimpfen! Nirgends ist das Individuum so ausgearbeitet wie in England, nirgends vermag specielle Begabung sich so die besondere Stelle auszusuchen, von wo sie wirken kann. Mir ist als spräche dieser Geist zu mir aus den Porträts, die die englischen Maler bei uns ausgestellt haben. —

2. Unser Verhältniß zu Goethe und Winckelmann.

Hätten die Engländer Goethe und Winckelmann hervorgebracht, so würde Jemand, der den Standpunkt dieser Männer als wissenschaftlich überwunden proclamirte, in England wohl sein letztes Wort gesprochen haben. Wissenschaft und Fachstudium sind nicht dieselben Begriffe. Sie schließen sich öfter aus, als daß sie sich decken. Man sieht den unter der Last ihrer Fachkenntnisse seufzenden Alleinwissern oft mit gerechtem Mitleiden nach. Die Frage ist heute, ob wir den Weg zu der verlassenen Tradition Goethe's und Winckelmann's zurückfinden werden, oder ob wir uns dem redlichen, aber rohen Eifer der Fachleute anvertrauen und unter dem Anscheine, mühsame Pfade bergauf zu erklimmen, trotzdem bergab marschiren wollen. Der Begriff, umfassender, allgemeiner Bildung ist kein täuschender Traum, sondern etwas Wirkliches. Die „allgemeinen großen Ideen" sind keine hohlen Redensarten. Immer war die, in uns unbekannten Gedankentiefen bevorzugter Geister gebildete Anschauung vom Wesen der Dinge das, was die Völker zum Licht geleitet hat. Mit Staunen sehen wir, wieviel an realen Kenntnissen Winckelmann, Herder, Goethe abging, und wie richtig trotzdem ihr Gefühl der Dinge war. Ich hatte darauf hingewiesen, in

welcher Weise in Virchow's, auf der Naturforscherversammlung gehaltenen Rede Goethe hervortrat. Mir ist beim Abschlusse dieses Aufsatzes im Ueberblicke aller Sitzungen nun erst klar geworden, wie sehr die Gestalt dieses halb in dichterischen Träumen befangenen Menschen gleichsam der unsichtbare Präsident der Versammlung war, zu dem hin jeder sprach. Die Vertreter der Naturwissenschaft haben sich nichts dadurch vergeben. Sie haben damit keine Concession gemacht. Sie haben unbefangen anerkannt, daß über aller Forschung der klare Blick stehe, den das gleichsam verwandtschaftliche Verhältniß zur schaffenden Natur selbst gewährt. In diesem Sinne ist Aristoteles der Geheimschreiber der Natur genannt worden und Goethe darf als sein College gelten. —

Wie würde Goethe unsere Ausstellung beurtheilt haben?

Wir können sicher sein, daß alle Unternehmungen idealer Art, an denen man das gesammte Volk betheiligt, schließlich aus eigner Schwere das richtige Urtheil produciren werden, was sie werth seien. Schon heute wird, was die Jubiläumsausstellung anlangt, über die Hauptsache Einigkeit erzielt sein und meine Bemerkungen dürften mit dem wohl zusammentreffen, was allgemein empfunden wird, wenn auch meine Begründung meines Urtheils für sich steht. Die Jubiläumsausstellung darf als ein gelungener Versuch angesehen werden, dem Volke klar zu machen, was die Arbeit der Künstler heute vermöge. Sie hat bewirkt, daß ein bedeutender Theil des allgemeinen Publicums sich zur Betrachtung von Kunstwerken gedrängt, und über ihren Werth und Inhalt sich in Debatten eingelassen hat. Bewirkt, daß die Wichtigkeit solcher Ausstellungen allgemein anerkannt worden ist. Bewirkt auch, daß dieses selbe Publicum sich daran gewöhnt hat, die langen und meist gut und wohlwollend geschriebenen Berichte der Kritik in sich aufzunehmen. Bewirkt wahrscheinlich auch, daß der Markt für Kunstwerke sich verbreitert hat.

Ohne den Trieb aber, das hier Aufgenommene zu einem Theile unserer Bildung zu machen (ich habe eine gewisse Scheu, diese hohlklingenden Worte niederzuschreiben, aber sie sprechen allein aus, was gesagt werden soll), kann der Genuß an diesen Dingen nichts Bleibendes gewähren.

3. Natur und Kunst.

Kunstwerke dürfen darin nicht ihre letzte Wirkung suchen, auf Ausstellungen Preise zu erringen. Ein Künstler muß wissen, ahnen wenigstens, wem seine Arbeit Freude machen wird. Und wäre es auch nur eine Täuschung seiner Phantasie: es muß eine Stelle sein, an der er sein fertiges Werk in Gedanken stehen sieht: eine Stelle, wo es Menschen erfreut und glücklich macht. In unseren Antikensälen, in unseren Galerien mit Arbeiten aus früheren Jahrhunderten: jedes Stück, auch noch so dicht und unvermittelt an ein andres gedrängt, hat seine besondere Umgebung geistig um sich. Das eine erzählt von einem Tempel, das andere von einer Kirche, einem Palaste oder einem Stübchen auch nur, wohin es aus der Hand des Künstlers kommen sollte und kam. Jedem fühlt man eine ehmalige Heimath an. Die heutige Production scheint heimathlos zu sein. Diese Werke stehen da wie Menschen in einem Wartesaale: keines dahin gehörig, jedes nur den Wunsch hegend, fortzukommen. Wohin? Das höchste, letzte Ziel eines Gemäldes darf auch nicht sein, in einer Nationalgalerie glücklich einmal ehrenvolle Unterkunft zu erlangen. Ein Kunstwerk verlangt eine Familie, in die es gehört, Augen, die mit Liebe zu ihm aufblicken, die in es eindringen, die sich an es gewöhnen. —

Unter meinen Augen, vom Fenster aus, an dem mein Arbeitstisch steht, liegt ein See. Wie oft habe ich Morgens die ersten Strahlen der Sonne mir gegenüber hinter den Bergen hervorbrechen sehen, die ihn umgeben. Auf ihnen liegt wie ein zarter grüner Pelz der Wald ausgebreitet, allen ihren Schluchten und Falten sich anschmiegend und bis zum Wasser ihren Fuß bedeckend. An regnerischen Tagen dringen Wolkenzüge aus diesen Schluchten hervor und ziehen in Streifen an der halben Höhe des Gebirges hin. Kein Gemälde vermöchte eins der Bilder zu geben, die der unaufhörliche Wechsel des Lichtes hier hervorbringt.

Läßt sich dergleichen uns überhaupt nicht vor die Seele bringen? Mir treten jene beiden einzigen Verse Homers in das Gedächtniß, in denen Odyß gezeigt wird, wie er am Strande der waldigen Insel sitzend, über das Meer sieht.

Ach, nur einmal möcht' er den Rauch der Heimath
Fern aufsteigen sehn, um dann zu sterben.

Bei diesen Worten entsteht in unserer Phantasie ein Bild des unermeßlichen Meeres, als ständen wir neben Odyß und durchbohrten wie er mit den Blicken die unendliche Ferne. Aus dieser Stimmung dichtete Goethe den einen Vers:

Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Auch da meinen wir am Strande mit Iphigenie zu stehen, die ungeheuere Einsamkeit des Meeres breitet sich aus vor unseren Augen.

Wie viele Seestücke hat die niederländische Kunst geschaffen: großartige, herrliche Werke darunter, keins aber, das uns das Meer zeigte wie jene Verse, in denen nicht ein einziges beschreibendes Wort enthalten ist.

In dieser Richtung versuchte Claude Lorrain uns Bilder der Natur vorzuzaubern. Er besitzt eine wunderbare Kraft, unsre Phantasie mit Anschauungen zu erfüllen, die, über alle Erfahrung des Erlebten hinausgehend, ein höheres, lichteres Bild der Natur in die Erinnerung pflanzen, als hätten auch wir sie so gesehen.

4. Kunst und Natur.

Zwei Stunden von hier, mitten in den Bergen, liegt ein Kloster, zu dem das letzte Stück Weg einen steilen Felsenpfad hinangeht. Erst ist man lange am Rande eines weiten prachtvollen Thales hingefahren, eine sich schlängelnde Straße, links mit dem Blicke in die Stämme der aufsteigenden Kastanien hinein, links auf ihre sanften Wipfel hinunter, die aus der Tiefe überall sich dicht aneinander der Höhe zuthürmen und über sie hinweg zu dem Gebirge drüben, über dessen weite dunkle Wände die Ortschaften vertheilt sind, weißschimmernd jede, und jede mit dem schlanken romanischen Campanile in der Mitte der Häuser. Endlich, in der steilen schmalen Gasse eines dieser Oerter, erklärt der Kutscher, nun müsse man aussteigen, und zu Fuße geht man zwischen den weinüberhängten Häusern weiter, und tritt aus ihnen hinaus wieder unter die Aeste des unendlichen Baumwuchses. Das Kloster

oben scheint verlassen, nur zwei Mönche noch bewohnen es, die Kirche hat einen Eingang, der gleich aus dem Freien den Eintritt gestattet. Alles unverschlossen, alles still, das warme Sonnenlicht dringt mit uns in die kleine Kirche ein. Da steht über dem Altar ein Madonnenbild. Ein unbeschreiblicher Anblick. Einer von den Niederländern, die in Lionardo's Schule lernten, hat es gemalt und die reine klare Luft hier oben den blühenden sanften Farben nichts zu Leide gethan. Durch Jahrhunderte hindurch hat diese Madonna so auf das Kind hinabgelächelt: kein eigentliches Lächeln, sondern gleichsam nur wie der Wille dazu, den Lionardo den Antlitzen zu geben verstand und dessen Geheimnisse seine Schüler nachahmten. Und dann, wieder heraustretend aus der Kirche, öffnet sich vor uns die Umschau von der Höhe in so viel Thäler hinein, die vom Lago maggiore und dem Luganer See uns entgegenkommen, dicht unter unseren Füßen aber der am Abhange klebende Küchengarten des Klosters, in dem allerlei seltsames Krautwerk großblätterig in Reihen steht.

Man trägt die Madonna auch bei diesem Blicke immer noch in sich. Man vergißt sie überhaupt nie wieder. Mit wie wenig Aufmerksamkeit würde man sie vielleicht nur gestreift haben, hätte man sie in einer Sammlung neben vielen anderen gefunden. Zu der Zeit wo sie entstand, gab es keine Ausstellungen, keine Kritik, keine andere Befriedigung für einen Künstler, als, so gut als möglich sein Werk gethan zu haben.

Doch man könnte sagen, es sei nicht erlaubt, von diesen Tagen der künstlerischen Glorie des Cinquecento zu reden. Das sei nicht wieder herbeizuschaffen. Es könnte auch eingeworfen werden, die Madonna sei jedenfalls nicht an Ort und Stelle entstanden, sondern in Mailand oder Florenz, und von ferne her in das Kloster gestiftet worden. Gut. Steigen wir vom Kloster von Bigorio hinab in die Tiefe nach Ponte Capriasca, das wie im Abgrunde liegt. Im Cinquecento war die heutige Straße nicht vorhanden, die dicht heranführt. Mühsam auf stundenlangen Wegen mußte man sich dahin finden. In der Kirche von Ponte Capriasca hat ein unbekannter Meister eine Copie der Cena Lionardo's auf die Wand

gemalt. Diese Copie, immer noch in Figuren über Lebensgröße in Fresco ausgeführt, ist in einer Einsamkeit entstanden, die tiefer nicht gedacht werden kann. Im Vergleich zum Originale in Mailand möchte man das Gemälde, trotz vielfacher und böser Reparaturen, fast unberührt nennen. Hier steht das Antlitz Christi rein und klar vor uns. Für wen Anderes noch, möchte man hier fragen, als für sich selber hat der Künstler seinem besten Können nach dieses schöne Werk hier zu Stande gebracht? Monatelang muß er hier vergraben gewesen sein.

Soll nur der Beifall von Massen, die nach Tausenden zählen, als Lohn gelten, um den es zu arbeiten werth sei?

Auf einer der Höhen, zu denen man von Lugano auf kurzem Spaziergange gelangt, liegt San Abbondio, eine von den Ortschaften, die in dichtem Netze hier das Land bedecken. Die Häuser liegen zerstreut, höher und tiefer, mit Gärten zwischen sich und überall erheben sich auch hier, wie Eichbäume beinahe, die herrlichen Kastanien. Ganz für sich und von einer mächtigen Mauer umgeben liegt der Kirchhof. Durch die eiserne Gitterthüre des Portales leuchten uns die Denkmäler entgegen, die ihn schmücken. Eines darunter erkennt man bei diesem ersten Ueberblicke schon als das schönste. Vela hat es gearbeitet, der nicht weit von Lugano, bei Mendrisio, mitten im Lande, sich ein Atelier erbaut hat. Ueberall, wohin man sich wendet, begegnen uns Werke Vela's. Hier hat er eine kniende Frau gearbeitet, in weißem Marmor, dem in dieser reinen klaren Luft ebenso wenig ein Stäubchen anfliegt, wie jener Madonna im Kloster von Bigorio. Oft habe ich die Gestalt betrachtet, deren unverhüllte energische Arme mit wunderbarer Kunst zum Ausdruck bringen, daß sie durch ein Gebet sich aus verzweifelnden Gedanken zu retten sucht. Man möchte sagen, wenn man sie nach langer Zeit da wieder erblickt: ach, da kniet ja auch die Frau noch immer. Immer derselbe tiefblaue Himmel, der sie umgibt, dieselbe Ruhe, als stände die Zeit hier still und man wäre es selber einzig allein nur, der älter geworden wäre.

Doch es könnte all dem gegenüber, was ich hier vorbringe, gesagt werden, die Zeiten der Kirchen, Klöster und Kirchhöfe hätten

ein Ende genommen und für das Leben des Tages habe der Künstler heute zu arbeiten, wenn er sich und der Welt genügen wolle.

Nicht weit von dem auf die Stadt herabsehenden Bahnhofe erhebt sich eine Villa, der man ihre Jugend von Weitem schon ansieht. In eigenthümlicher Verbindung antik griechischer und moderner Formen ist sie aufgeführt. Ich habe nichts gesehen, was dieser Architectur ähnlich sah, es ist eine individuelle Schöpfung. Vom Garten aus treten wir in ein Atrium ein, das die Wohnstube der Familie bildet, die dieses Haus, das man großartig und bescheiden zu gleicher Zeit nennen kann, für sich gebaut hat. Nur für sich, kein Schaustück für Fremde, denen es nur zufällig sich öffnet. Alles ist bemalt in diesem Raume. Dorische Säulen tragen die bunte Decke, die Wände erfüllen Frescomalereien. Der Wechsel der Jahreszeiten ist in großen Gemälden darauf dargestellt, Scenen altgriechischen Lebens, aber in moderner Bewegung aufgefaßt, jugendliche Frauen und Mädchen, die Blumen in einen Tempel tragen, lebensgroße Gestalten, so lebendig auf der Wand gemalt als seien es Porträts. Zum Theil sind es auch Porträts. Rechts führt eine Thür in ein Zimmer mit kostbarem echten Hausrath in modern persischem Geschmacke, links ein anderes, das in dem gleichen einfachen Reichthum im Stile der Renaissance gehalten ist. Man fragt, wie sich das vertrage? Ausgeglichen werden diese Gegensätze durch den unverkennbaren Stempel der Entstehung all dieses Schmuckes in der neuesten Zeit und durch den ihnen verliehenen persönlichen Reiz: wir fühlen, daß Alles von derselben Phantasie erdacht und unter derselben künstlerischen Leitung ausgeführt wurde. Nichts, bis auf das Metallwerk an den Thüren und Fenstern, das nicht in meisterhafter Vollendung gearbeitet worden wäre, und doch nichts irgendwo, das sich als besondere Leistung hervordrängte. Die Rückwand des Atriums ist durchbrochen: eine breite, sanfte Treppe in glänzenden, reinen Marmorstufen thut sich auf. Man blickt bis zu ihrer Höhe, wo eine Statue steht, Sulamith, in halbfliegenden Gewändern, als komme sie uns entgegen. Auf den die Treppe rechts und links begleitenden Wänden sind bacchische Scenen gemalt: die Familie, die in Rom Grund

und Boden besitzt, hat bei Ausgrabungen Sarkophage gefunden und die Scenen der zwei bedeutendsten darunter als Gemälde hier reproduciren lassen. Alle diese Malereien hat ein in Rom arbeitender Maler nach sorgfältig vorher gezeichneten Cartons leicht und liebenswürdig ausgeführt, ein Sicilianer, dessen Thätigkeit bisher besonders dem Schmucke der wieder aufblühenden Städte Siciliens gewidmet war. Die Statue ist von einer Mailänderin, die, ebenfalls in Rom arbeitend, als Bildhauerin dort anerkannt berühmt ist. Niemals bin ich in dieses Haus eingetreten, ohne die entzückende Heiterkeit zu empfinden, die diese Gemälde, diese Sculpturen, diese Architektur ausathmen. Und um es noch einmal zu betonen: all das nicht für die Welt, sondern nur für die eine Familie geschaffen, die es bewohnt. Und, um auch dies noch einmal zu sagen: Alles natürlich, selbstverständlich, behaglich, und Alles modern, wie frischgepflückte Blumen und Früchte, an deren Schönheit wir uns hier erfreuen.

5. Die Cartons für die Gemälde in der Zeughauskuppel.

Zu allen Zeiten hat es des Zusammentreffens besonderer Umstände bedurft, damit Kunstwerke entständen, die als vollkommen harmonisch eine befreiende Wirkung hätten. Mir scheint: soll gezeigt werden, welches die höchsten Wirkungen der Kunst seien, so kann das mit Ausstellungen überhaupt niemals erreicht werden. Das Zusammenpferchen unendlicher Gemälde und Sculpturen, von denen keine zur anderen in Verwandtschaft steht, hat etwas Maaßloses. Man sieht sich die Augen bis zur Verwirrung voll, man hört Musik dazu, verschiedene Stücke von verschiedenen Orchestern zu gleicher Zeit gespielt, man ißt und trinkt, und während man ißt und trinkt, steht uns auf den Wänden der Künstlerkneipe das künstlerische Treiben unserer Tage in Caricaturen persiflirt vor Augen. Dieses Bedürfniß, sich selbst gutmüthig zu verhöhnen, ist ein Zug unserer Zeit. Es machte in der Ferne einen seltsamen Eindruck, aus den Zeitungsberichten zu ersehen, wie die, welche den in Berlin tagenden Naturforschern die Tafellieder dichteten, die Gesellschaft mit gutmüthigen, aber grotteskeu Verspottungen ihrer

wissenschaftlichen Glaubenssätze zu erfreuen suchten. Zwischen diesen Liedern und den ebensowenig böse gemeinten Caricaturen altgriechischen Daseins in den die Ausstellung umgebenden Gartenanlagen waltet eine gewisse Blutsverwandtschaft. Ich habe aber ein Gefühl, als ob wir uns Zeiten näherten, in denen einfachere Anschauungen wieder zur Herrschaft gelangen könnten.

Sollte ich mich täuschen in dieser Annahme, sollte, was die bildenden Künste anlangt, unser Jahrhundert einmal nur als das der Ausstellungen in der Kunstgeschichte figuriren, so würde darin die Voransicht liegen, daß die Kunst mehr und mehr zum Range ornamentalen Gewerbebetriebes herabgehen und die den großen Massen gebotenen Werke mehr und mehr den Charakter oberflächlicher Bravourstücke annehmen würden. Dies zu befürchten aber ist kein Grund vorhanden. Ich habe die Cartons unbesprochen gelassen, die für die Malereien in der Kuppel unseres Zeughauses gezeichnet worden sind. Die Besucher sahen fast wie zu etwas Fremdem zu ihnen auf, zu dem sie kein rechtes Verhältniß hatten. Meinem Gefühle nach liegen hier die Keime der Kunst, die auch unsere Zeit einmal als in enger Verbindung mit den Traditionen stehend zeigen wird, mit denen scheinbar für immer gebrochen worden war.

X.

Die Vernichtung Roms.

Ein Brief.

O Roma nobilis —
— — — —
Altes Lied.

Rom, Ende Januar 1886.

Als ich, nach einer Trennung von zehn Jahren, im letzten Herbste endlich einmal wieder hierher zurückkehren durfte, waren die Eindrücke, die ich empfing, unerwartet und niederschlagend. Ich sah, wie man im Begriffe stand, Rom, indem man es zur Hauptstadt des Königreichs umgestaltete, geistig zu vernichten, wie alles Gespräch sich nur um dies eine Thema drehte, wie Jeder empfand, daß etwas geschehen müsse, und keiner wußte, was. Ich las in der Nationalzeitung dann Gregorovius' Aufsatz: „Zur Vertheidigung Roms gegen seine heutige Zerstörung", aus dem herausklang, daß etwas verloren gehe, was nicht zu retten sei. Ich konnte hier an Ort und Stelle auch beobachten, wie wenig das verfing. Ich, der ich seit dreißig Jahren zum Ruhme von Rom und Florenz und des gesammten Italiens geschrieben habe, hätte ja meine Stimme auch wohl erheben dürfen. Mit einem Briefe an die Römer aber, merkte ich bald, war nichts mehr zu thun. Es scheint eine Minorität Solcher da zu sein, die das Traurige und Beschämende der Verhältnisse fühlen: ältere Leute, die wohl empfinden, was hier zu Grunde gehe. Doch sie haben sich fügen müssen und den Kampf aufgegeben.

Aber es gibt ein Rom, dessen Bürger in allen Ländern zu finden sind, und deren Rom eben soll zerstört werden. Alles, was

ich thun kann, ist, ihnen Nachricht zukommen zu lassen von dem, was hier vor sich geht. Jeder, scheint mir, von ihnen Allen, wäre nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, Einspruch zu thun. Vielleicht, daß ein Druck der öffentlichen Meinung entsteht, der der Verwüstung der Stadt Einhalt gebietet. Sich an die Römer selbst zu wenden, ich wiederhole es, wäre vergeblich. Man ist überzeugt von der Nothwendigkeit der getroffenen Maßregeln. Eher zu wenig, als zu viel geschehe, meint man. Licht und Luft und Verkehrswege brauche die Stadt. Unterkunft sei zu schaffen für die täglich wachsende Zahl der Bewohner. Rasch und gründlich müsse aufgeräumt werden. Seit tausend Jahren nun stehe das Rom der Päpste auf den Ruinen der ehemaligen Hauptstadt des römischen Kaiserreiches, die Zeiten seien gekommen, wo aufs Neue die Hauptstadt des wiederaufblühenden, geeinigten Italiens hier eine Stelle finden müsse, ein Umschwung, den die Seufzer sentimentaler Geschichtsgelehrten nicht verhindern würden.

Und in der That, eine höhere Nothwendigkeit scheint zu walten, die ihre Opfer verlangt. Immer, soweit wir in den Jahrhunderten zurückgehen, ist Rom niedergeworfen worden, um in anderer Gestalt sich neu aufzurichten. Immer haben die Römer Häuser, Tempel und Paläste abgebrochen, um neue Häuser, Tempel und Paläste an ihre Stelle zu setzen. Das christliche Rom ist aus den Trümmern des heidnischen erbaut worden. Weshalb heute, wo die force majeure so klar zu Tage steht, Scheu tragen, das bei Seite zu schaffen, dessen Schonung, die Sache nur finanziell betrachtet, Summen erfordern würde, die das Land nicht zu erschwingen vermöchte? Soll, nachdem die Sehnsucht des italiänischen Volkes, einig zu sein und an der edelsten Stelle des Reiches sich eine Hauptstadt zu errichten, irgend ein stichhaltiger Grund vorgebracht werden dürfen, der dies verhinderte? Man zuckt die Achseln, wenn über den Untergang dessen geklagt wird, was einmal nicht zu retten war, und weist auf die Sorge hin, mit der der palatinische Hügel und das Forum zu Stätten der Belehrung erhoben worden sind, auf die Commission, welche für Conservirung der bei den Umgrabungen des Bodens und dem Abbruche der Gebäude aufgefundenen antiken

Reste Sorge tragen muß, und auf die Energie, mit der die Zeitungen nachträglich Lärm schlagen, wenn wieder einmal etwas zu Grunde oder verloren gegangen ist. Man rühmt die Werthsteigerung der Bauplätze, das Hinzuströmen der Arbeiter, die wachsenden Löhne. Mit solcher Sicherheit wird nichts geltend gemacht als die nationalökonomische Seite der Frage, daß man fühlt, wie dies der höchste Gesichtspunkt sei, zu dem die Römer sich zu erheben überhaupt noch im Stande seien. Dabei wird der Schein festgehalten, als ob an der Art, wie man vorgehe, von Anfang an nichts zu ändern gewesen sei, während doch bei der Berathung und bei der Ausführung der Dinge, wie mir wenigstens erzählt wird, diejenigen überstimmt oder bei Seite geschoben worden sind, welche schonendere Vorschläge durchbringen wollten.

Rom verdankt die Eigenthümlichkeit seiner äußeren Gestaltung den Mauern, die Aurelian vor anderthalb tausend Jahren um die Stadt zog. Diese, auf Vertheidigung eingerichtete Umzäunung Roms mit einem gewaltigen Steinringe ist stets in lebendigem Zustande erhalten worden. Immer, so tief die Stadt gesunken war in den späteren Zeiten, hat Niemand sie betreten können, der nicht durch die in diese Mauern Einlaß gewährenden befestigten Thore einzog.

Es ist bekannt und oft beschrieben worden, welchen Anblick Rom in den verschiedenen Epochen der päpstlichen Herrschaft bot, und wie der innerhalb der Mauern liegende Bestand an Häusern und öffentlichen Gebäuden sich verringerte, an deren Stelle wildbewachsene Ruinenfelder traten. Wir wissen, wie zur Zeit der Abwesenheit der Päpste in Avignon, im Trecento, diese Abnahme den höchsten Grad erreichte, und wie mit deren Rückkehr, im Quattrocento, die Stadt sich wieder erhob. Diese Erweiterung Roms innerhalb der eigenen Mauern nahm seitdem stetig zu, ging zugleich aber doch so langsamen Schrittes vorwärts, daß, wenn wir den Plan Roms zu den Zeiten Michelangelos mit dem aus den Zeiten Pius IX. vergleichen, auf beiden die Stadt den Anblick eines geringen compacten Kernes, umgeben von umfangreichen Gärten oder wüstliegendem Gefilde, bietet, um das in weitem Umkreise dann erst

die Mauern sich zogen. Das gestattete die Entfaltung großer Villenanlagen außerhalb Roms, aber umschlossen doch noch von seinen Mauern, die, vereint mit den grünbewachsenen Ruinenmassen, eine innere Umgegend der Stadt schufen und ihr den Charakter friedlicher Stille verliehen, die Denen unvergeßlich sein wird, die sie noch genießen durften, und deren Verlust mit zu den schmerzlichsten Einbußen der Verehrer des „alten Roms" gehört. Diese innere Umgebung Roms war so eigenartig und mächtig, daß sie die Stadt selber dominirte, die, in ihren engen Gassen meist regungslos daliegend, fast als derjenige Theil Roms erscheinen konnte, der weniger in Betracht käme. Denn einige der größten Kirchen: Santa Maria Maggiore, der Lateran und viele bedeutende andere lagen weniger in der eigentlichen Stadt selber, als um sie herum, in dieser seltsamen unbewegten inneren Wildniß zerstreut: und selbst der St. Peter mit dem Vatican, am äußersten Rande Roms nach Westen hin, hingen, in der „Vorstadt", dem „Borgo", gelegen, mehr mit der Stadt nur zusammen, als daß sie von ihren Häusern umschlossen gewesen wären.

Was heute nun in Angriff genommen wird, ist die Verwandlung dieser gesammten inneren Umgebung Roms zu bewohnten Theilen der Stadt, deren Häuser künftig nach allen Seiten hin an die Mauern Aurelian's wieder anstoßen sollen. An vielen Stellen beginnen die neuen Straßen sich zu erheben und die Gartenflächen des inneren Roms zu bedecken. Palatin und Forum und andere der bedeutendsten Ruinenfelder bleiben, soweit es thunlich erscheint, als fest umgrenzte, überall vom neuen Rom umbaute Merkwürdigkeiten geschont; ins alte Rom aber wird durch Niederreißen von Häusern, Palästen und Kirchen ein Netz breiter, verkehrsfähiger Straßen hineingesprengt. Mit dieser Arbeit ist an allen Punkten der Stadt zu gleicher Zeit begonnen worden, und sie steht heute in voller Ausführung. Es gibt, wohin man sich auch wende, kein Quartier, wo nicht entweder das Terrain aufgerissen und geebnet wird, um Baugrund zu gewinnen, wo aufschießende Häuser in neuen Straßen sich nicht erheben, oder alte nicht niedergerissen werden. Endlose Reihen von Karren mit Schutt oder Baumaterial erfüllen

die Straßen mit Lärm, Schmutz und Verkehrsbeengung, Scharen fremder Arbeiter niedrigsten Grades ziehen überall umher und lassen die einheimische Bevölkerung an vielen Stellen fast verschwinden. Ein Zustand von Unbehaglichkeit ist an die Stelle des früheren ruhigen Daseins getreten.

Indessen, man hätte die Stadt umgestalten mögen, wie man wollte: diese Unbequemlichkeit wäre zum Theil nicht zu vermeiden gewesen, und sie ist nicht das, wogegen protestirt werden soll. All' das war vorauszusehen. Schon im Mai 1882 war das Gesetz angenommen worden, das die Veränderungen und Erweiterungen der Stadt regelte, und ein vor mir liegender officieller Plan gewährt deren Ueberblick. Ein Theil der neuen Quartiere ist auf dem Plan in Gsell-Fels' Ausgabe von 1883 in Linien eingetragen, so daß Jeder sich im Allgemeinen über diese Dinge unterrichten kann. Die Aufgabe mußte gelöst werden, das bisherige Rom zu einem brauchbaren Theile des neuen Roms zu machen, die beide als Ganzes die Hauptstadt des Königreiches bilden würden. Die erhobenen Vorwürfe, die neuen breiten Quartiere entsprächen weder in der Breite der nach der Schnur gezogenen Straßen dem römischen Klima, noch die Bauart den Bedürfnissen der Bewohner, gehen den Fremden wenig an. In den obersten (meist sechsten) Stockwerken dieser Gebäude, deren Dächer mit balconartigen, leicht in Gärten zu verwandelnden Vorsprüngen rings umgeben sind, sollen luftige, von wundervollen Aussichten umlegene Wohnungen sich bieten. Die unteren Theile der Häuser haben meist etwas Dumpfiges. Die Höfe sind eng und dunkel. Aber auch dies ginge den fremden Beschauer wenig an. Beklagen dürfte er, daß die Generation, der die Aufgabe zufiel, Rom zur Hauptstadt Italiens zu machen, mit soviel Mangel an Verständniß für das vorgehe, was sie in Rom besitzt; aber wenn von einer Vernichtung der Stadt gesprochen wird, so müssen Thatsachen angeführt werden, die unzweifelhaft die Nothwendigkeit zeigen, daß eine so harte Beschuldigung erhoben werden dürfe. —

Wenn man in früheren Jahren vom Monte Pincio aus über Piazza del Popolo hinüber nach dem St. Peter und dem Vatican sah, so lagen die Kirche und der Palast der Päpste von einer gewissen Einsamkeit umgeben vor uns. Wie Viele werden dieses Blickes sich erinnern und der bei ihm aufsteigenden Gedanken. Was die Menschheit, als geistig vorwärtsstrebendes Ganzes gefaßt, heute ist, hat seine Anfänge von dorther empfangen. Was wäre all' unser Protestantismus ohne die die Jahrhunderte erfüllende Arbeit, die von den limina Apostolorum ausging? An Zeiten der christlichen Kirche werden wir im Anblick der Peterskirche erinnert, die der Trennung der Confessionen und allem Widerstande gegen die Geistlichkeit vorausgingen. Von dort aus wurden die Deutschen zu civilisationsfähigen Geschöpfen gemacht, nachdem das nur politisch wirkende römische Kaiserthum nichts mehr als Soldatenmaterial aus ihnen zu schaffen verstanden hatte. Mommsen's letzter Band zeigt überzeugend, wohin die Nationen kommen, wenn nur das Gemeinnützliche in ihnen zur Grundlage der Cultur gemacht wird. Wir sehen, wie Deutschland, Frankreich und England bei Jahrhunderte langem Bestande als römische Provinzen zu nichts Eigenem in geistigem Besitze gelangten und wie, sobald die unentbehrliche Zufuhr an militärischen und Civilbeamten von Rom ausblieb, die sich selbst überlassenen Bevölkerungen mit all' ihrer feinen Organisation zusammenbrachen. Mommsen hätte seinem Werke keinen richtigeren Abschluß geben können. Dagegen, als von demselben Rom aus das Element christlicher Gesittung in die nördlichen Völker einströmte, das in Rom allein zur Entstehung und von Rom aus zuerst zur Verbreitung kam, sehen wir sie sich von Stufe zu Stufe erheben und zu solcher Kraft endlich gelangen, daß sie den eigenen Geist zu dem machen durften, dem sie sich anvertrauten, und daß als Tochter der römischen Kirche die protestantische als die eigentlich Deutsche Kirche selbständig weiter wuchs.

Dies der Grund, weshalb nicht bloß die zufälligen Einwohner des heutigen Roms, oder die Angehörigen des neuen Königreiches Italien, wenn sie vor Peterskirche und Vatican stehen, das Recht haben, von dem zu sprechen, was sie heute bedürfen, und weshalb

die Italiäner, wenn sie Rom in ihre Hauptstadt verwandeln, nicht bloß auf die Katholiken aller Länder, sondern auch auf die Protestanten und alle die zu hören haben, die die Bedeutung Roms für die Entwicklung der Menschheit zu würdigen wissen und in seinen Monumenten Symbole erblicken, über deren Erhaltung zu wachen Jeder ein Recht hat. Man könnte fragen, was die beiden Steinhaufen, so schön die Steine auch geschichtet sein möchten, in ihrer todten Masse mit dem Wohle der Menschheit zu thun hätten? Ich antworte: sehr viel. Stätten, auf denen große Menschen gestanden haben, Stätten, von denen große Gedanken ausgegangen sind, empfangen etwas Heiliges. Wenn ein Erdbeben heute Vatican und Peterskirche zusammenstürzen ließe, so würde der Menschheit etwas genommen sein, das, todt und unfruchtbar dem Materiale nach, als Boden dennoch, auf dem fruchtbare Gedanken wachsen, unersetzlich wäre.

Diese Kirche und ihr Palast also standen in einer gewissen Einsamkeit bisher, man könnte sagen: zugleich in- und außerhalb der Stadt. Und was geschieht jetzt? Auf den Wiesen, die Rom nach Norden hin umgeben, sind bis dicht an die Gärten des Vaticans die neuen Straßen abgesteckt, die die Stadt nach dieser Seite vergrößern sollen, und schon stehen Reihen kolossaler sechsstöckiger steinerner Häuser ohne Architektur da, nur für Unterbringung von Menschen aufgeführt und, mitten unter ihnen, die ungeheuren Casernen der Carabinieri. Die heutigen Bewohner des Vaticans gehen mich wenig an. Ich kenne keinen einzigen darunter und es kann mir gleichgültig sein, wer dort frei oder gefangen ist. Aber dieser Palast der Päpste, den Bramante so wundervoll aufführte, ist ein der Welt angehöriges Denkmal, so gut wie Michelangelo's Peterskirche, und es erscheint als beleidigend, bis dicht an den Vatican mit diesen, in ihrer übermäßigen Höhe alles ästhetische Maaß hinwegnehmenden Häuserzügen heranzurücken, die man vom Monte Pincio aus, so gern man sie übersehen möchte, jetzt als einen Theil der Stadt vor Augen haben muß. Häuser, die dem Bedürfnisse, gesunde luftige Wohnungen zu schaffen, nicht einmal gerecht werden können, da nicht hierauf, son-

dern offenbar nur auf die Ausbeutung des Bodens und der zukünftigen Miether gerechnet worden ist. Die Lumpen derer, die schon darin sind, sieht man überall in langen Fahnenreihen vor den Fenstern hängen, und das Aussehen der Leute zeigt, wie übel in diesen kolossalen Höhlenconglomeraten zu wohnen sei. Von den Fenstern der Säle, die im Vatican die Statuen beherbergen, sieht man in die Höfe dieser neuen Bauten hinunter, die bald genug völlig vom Schmutze und Lärm der Bewohner erfüllt sein werden, für die sie berechnet sind, wenn sie nicht, wie sie in größerem Umfange drohen, vorher einstürzen. Und von der andern Seite her umgeben die Ziegelöfen mit ihren Schornsteinen im dichten Halbkreise den Palast und die Kirche, um die der lehmreiche Höhenzug, der hier nach Westen sich hinzieht, zu glatt abfallenden, gelben Wänden abgestochen wird. Der Rauch zieht in schmutzigen Wolken in die päpstlichen Gärten hinein. Wir erinnern daran, wie in den ersten Zeiten, als Rom den Italiänern anheimfiel, davon die Rede war, dem Papste den Borgo, die jenseits des Flusses gelegene Vorstadt, die so völlig eine Schöpfung der Päpste ist, zu überlassen und wie, als dies nicht anging, nur die Peterskirche nebst dem Vaticanischen Palaste und die dazu gehörigen Baulichkeiten und Terrains, Alles enge bei einander liegend, dem Papste zugesprochen worden war. An die Rückkehr der weltlichen Herrschaft glaubt man zum Theil, scheint es, im Vaticane selbst nicht mehr. In seiner eigenen Wohnung hätte man Leo XIII., einen alten Gelehrten, an dessen wohlwollender Natur Niemand zweifelt, und der nichts als seinen Garten zum Athemholen nun einmal haben will, ungestört lassen sollen. Mag vom Pincio herüber zum Vatican blicken wer da will: für alle Zukunft wird der Anblick den stummen Vorwurf enthalten, es sei, als das Rom der Päpste sich in das des neuen Italiens umwandelte, weder so verfahren worden, wie der großen Vergangenheit gegenüber, die das Papstthum repräsentirt, würdig war, noch wie die Kirche Michelangelo's und der Palast Bramante's beanspruchen durften.

Warum diese drei kolossalen Casernen, architektonische Ungethüme, die Alles umher niederdrücken, an dieser Stelle gerade er-

richten? Man glaube nicht, es solle etwas gegen die Sorgfalt gesagt werden, mit der Italien sein Heer emporzubringen sucht. Nirgends vielleicht ist der Satz, daß der Dienst in der Armee die Universitätszeit der Bevölkerung sei, so sichtbar in seiner Wahrheit als hier, wo eine unter sich uneinige, Jahrhunderte lang in Aberglauben erhaltene Bevölkerung zur Verträglichkeit und zu Annahme vernünftiger Anschauungen erzogen werden muß und offenbar erzogen wird. Warum aber mit diesem Niederdrücken der beiden großartigsten Werke Roms den heranwachsenden Italiänern selber gleichsam die Nichtachtung dessen einflößen, was für die Geschichte des Landes von solchem Werthe ist?

Indeß, man könnte einwenden, es dürfe auch hier höchstens von Ungeschicktheit, von Mangel an historischem Tacte die Rede sein: Gregorovius aber hat — wenn auch mit einer Wendung, die so wenig als möglich Anstoß geben will — das Wort „Vandalen" in seinem Aufsatze gebraucht. Fragen wir, was damit gemeint sein könnte.

Vandalismus wird muthwillige, unnöthige Zerstörung genannt. Man ist eben im Begriff, auf der Stelle, die das zukünftige Denkmal Victor Emanuels einnehmen soll, das Kloster von Ara Coeli und den dazu gehörigen Thurm Paul's III. zu zerstören. Beide Gebäude gehören gleichsam zum historischen Inventar Roms, aber sie lassen sich immerhin entbehren. Etwas anderes aber wäre es, wenn man, nur um die zu diesem Denkmal aufführende Straße zu verbreitern, den dem Palazzo di Venezia angehängten Palazzetto di Venezia zerstören wollte, der einen von herrlichen Bogengängen umzogenen Garten in sich schließt, und Vandalismus würde sein, wenn man die Kirche von Ara Coeli selbst, eine der ältesten, ehrwürdigsten Kirchen Roms, abbrechen wollte, wie zwar von vielen Seiten in Abrede gestellt, von eben so vielen aber als bevorstehend versichert wird. Vandalismus würde sein, wenn noch andere Paläste, von deren nothwendigem Untergange man spricht, in der That geopfert würden. Mit welchem Namen aber will man das benennen, was ich nun erzählen werde?

Auf jenem gesetzlich sanctionirten Plane der auszuführenden

Veränderungen von 1882 war dem Umstande wohl Rechnung getragen worden, daß innerhalb der Stadt, indem man ihre wüsten Flächen wieder bebaute, zugleich doch die Stellen unberührt bleiben mußten, die, wie die Engländer sagen, als die Lungen der Stadt, Reservoire reiner Luft und, in den schwülen römischen Sommermonaten, Stätten des Schattens, des Aufathmens, der Kühlung wären. Und so sehen wir eine Anzahl Gärten ausgespart, von deren Bebauung Abstand zu nehmen sei. Unter diesen die Ludovisischen Gärten.

Die Villa Ludovisi liegt — heute freilich muß es heißen: lag — am östlichen Ende der Stadt, an der Porta Salaria. Sie stieß an die aurelianische Mauer, die, mit wunderbarem Epheu behangen, nach Osten hin ihre Grenze bildete. Schattengänge der köstlichsten Art aus Lorbeer oder Steineichen gebildet, hohe breite Pinien dazwischen, Stille und balsamische Luft, die da herrschten, machten die Villa Ludovisi, in die nicht immer leicht Eingang zu finden war, zu einer der Stellen Roms, die zuerst genannt wurden wenn vom Zauber der ewigen Stadt die Rede war. Ja, ich glaube, wenn im Hinblick auf die ganze Erde die Frage aufgeworfen worden wäre, welches der schönste Garten der Welt sei, so würden die, die Rom kannten, sofort geantwortet haben: Villa Ludovisi. Zu dem, was bei der Umwandlung Roms in die Hauptstadt Italiens den Kennern und Verehrern Roms zuerst mit in die Gedanken trat, war die Hoffnung, diese Gärten, mit ihren herrlichen Gartenhäusern und mit den Statuen und Gemälden darin, würden nun in öffentlichen Besitz übergehen und in breiterem Maß zugänglich gemacht werden. Die Prophezeiung, die Villa könnte unter dem neuen Regime zerstört werden, wie jetzt geschieht, die Lorbeeren, Eichen und Pinien könnten niedergeschlagen werden, wie ich jetzt erlebe, würde ein Vorwurf gewesen sein, den auch der ärgste Feind des neuen Italiens nicht ausgesprochen hätte, weil er thöricht geklungen haben würde.

Und wie werden diese Gärten heute niedergeschlagen! Von diesem „Wie" wird einst gesprochen werden. Man schlachtet die Villen zu Baustellen aus. Wir brauchen das damit gewonnene

Areal auf dem Plane Roms nur auszumessen, um zu sehen, wie äußerst geringfügig der gewonnene Platz an sich ist; aber zwei- oder dreimal so groß wie der neugeschaffene schattenlose Platz Vittorio Emanuele, um den herum die neuen Häuser eins nach dem andern bereits wieder einstürzen. Von öffentlicher Nothwendigkeit ist keine Rede, sondern nur das kann den Ausschlag gegeben haben, daß die Villa an einer Stelle liegt, wo Grund und Boden heute kostbar sind, so daß der Familie Ludovisi die Anzahl Millionen, die sie verlangte, bezahlt werden konnten.

Aber auch das ist immer noch nicht, wie Dante im fünften Gesange des Inferno sagt: „il modo che offende". Wem sind diese Gärten verkauft worden und wie bebaut man sie?

Jener Plan vom Jahre 1882 hatte nicht die Eile zur Voraussetzung, mit der heute gearbeitet wird, sondern es wurde an allmäliges und was die Form der Häuser anlangt würdiges Vorschreiten der Bebauung gedacht, wie das Bedürfniß der anwachsenden Stadt es erheischte. Dieses mäßige, bedächtige Bebauen sehen wir in dem Theile des neuen Roms innegehalten, das zuerst entstand: in den Straßen um den Bahnhof, an den Thermen des Diocletian. Hier bietet die „Roma nuova" den Anblick freundlicher eleganter Häuser, mit wechselnder, ansprechender, zum Theil wohlthuender Architektur, wie eine moderne Stadt eben aussieht, die nicht allein der Schönheit wegen gebaut wird, den Geschmack aber auch nicht beleidigen darf. Was bei der heutigen Aenderung der Dinge erschreckt: ist der plötzliche Umschlag ins Ungeheure. Es ist das Eigene unserer neuesten Zeiten, daß wenn irgendwo factisch Millionen zu verdienen sind, die Verhältnisse über Nacht ins Grenzenlose umschlagen, ohne — und dies ist wieder ein Zeichen der Zeit — daß irgend Jemand Außerordentliches darin sähe, oder daß nun noch möglich scheine, Einhalt zu thun. Erst seit kurzer Zeit ist die Hast und das Drauflosbauen hier eingetreten. Eine Anzahl Geldgesellschaften — wie man sagt — haben im Großen die Terrains an sich gebracht und deren Besetzung mit Häusern übernommen. Den Charakter dieser Bauten habe ich oben, wo vom neuen vaticanischen Viertel die Rede war, angedeutet: un-

mäßig hohe, den Baugrund in jeder Richtung bis aufs Aeußerste ausnutzende, sich aneinanderdrängende Häuser, mit Bewohnern sich in den höchsten Stockwerken oft bereits anfüllend, während die unteren noch unausgebaut daliegen. Architekturlos meistentheils; wo Architektur aber hervortritt, alle die Symptome zeigend, die an Bauten ähnlicher Art überall zu beobachten sind. Das ist der Charakter der Häuser, die vor und innerhalb der Porta Salaria heute, man kann wohl sagen, bei fieberhafter Thätigkeit aus dem Boden wachsen und von denen auch die Gärten der Villa Ludovisi nun in nicht zu kurzer Zeit bedeckt sein werden.

Ich hätte hier nun wohl den Schluß ziehen dürfen, daß diese Verwüstung der Villa Ludovisi als ein Beispiel dessen angesehen werden könne, was ohne Widerspruch „Vandalisch" sei. Aber ich möchte nachträglich gegen die Vandalen, die mit einer gewissen Unbefangenheit doch immer fremdes Eigenthum ruinirten, nicht ungerecht sein. Die Vandalen zerstörten weder, um Geld zu verdienen, noch wütheten sie gegen sich selber so, sondern sie vergriffen sich an fremdem Besitz, dessen Werth sie nicht einmal zu ermessen im Stande waren. Die Leute aber, die bei der Verwüstung der Ludovisi'schen Gärten Geld verdient haben, werden kaum für sich in Anspruch nehmen dürfen, nicht gewußt zu haben, was dieser schönste Fleck der Erde zu bedeuten hatte. —

Die heutige Vernichtung Roms schließt Verlust in mehrfacher Richtung in sich.

Rom repräsentirt für die heutige Menschheit einen Werth geistiger Art, den genau festzustellen nicht leicht ist, der darum aber, weil es nur ein idealer Werth ist, nicht weniger kostbar und, soweit dies bei irdischen Dingen gesagt werden darf, unentbehrlich ist.

Die Nationen, wenn sie auf einer gewissen Stufe geistiger Cultur angelangt sind, fangen an ihre Vergangenheit zum Gegenstande der Betrachtung, dann der Untersuchung, dann der historischen Construction zu machen. Der Verlauf ist überall der gleiche: anfangs ist Geschichte ein Durcheinander von Sagen und Erinnerungen, das dumpf weitergegeben und aufgenommen wird; dann

treten Leute auf, die Ordnung in diesen Wust zu bringen suchen; dabei ergeben sich Stellen, über die man weniger als über andere oder über die man gar nichts weiß, und es werden Versuche gemacht, sie auszufüllen: zuerst wohl nur durch Erfindungen im Sinne des Uebrigen. Dann regen sich die Anfänge der historischen Kritik und endlich kommen die Zeiten, wo man Alles zu wissen oder doch erforschen zu können glaubt und die Vergangenheit mit regelrechter Kunst aufbaut, entweder wie man sie ehrlich selber sieht, oder wie man sie für diesen oder jenen Zweck der Welt als das wirkliche Bild des Dagewesenen hinstellen möchte. In unseren letzten Zeiten ist die Theilnahme am Vergangenen eine so allgemeine, daß in ihrer Bethätigung fast eben so viel Kraft und Energie in Arbeit stehen, als zur Befriedigung dessen, was Gegenwart und Zukunft für sich verlangen. Historiker sind wir nun alle. Jedermann zum eigenen Gebrauche mindestens. Es ist kein gebildeter Mensch denkbar, der nicht sein geschichtliches Credo hätte und es nicht zu vermehren bestrebt wäre. Man fühlt, daß ohne Kenntniß des Vergangenen die Gegenwart unverständlich sei. Daß bei allen Debatten über den Werth des vorhandenen geistigen Besitzes die Kenntniß des geistigen Inhalts der früheren Generationen nöthig sei. Die Behandlung einer gemeinnützigen Frage ohne einleitenden historischen Rückblick würde fast unmöglich scheinen. Jeder von uns ist überzeugt, daß Alles, was die Gegenwart erfüllt, in Zusammenhang stehe mit Anfängen, die, wenn man sie nicht kennt, zu ergründen seien, ehe man ein definitives Urtheil abgibt. Wie nun aber erlangt man die Kenntnisse, deren es hier bedarf? Aus eigner Forschung? Aus Hingabe an Autoritäten? Oder aus dem, was das Leben an halb bewußt, halb unbewußt sich einprägenden Fragmenten allgemeinen Wissens uns zuführt und sich in uns im Laufe des eignen Wirkens, als historische Lebensanschauung niederschlägt? Ich glaube, daß dieser dritte Weg der sei, den die Meisten von uns gehen und den wir zu gehen genöthigt sind. Eigene Forschungen ernsthaft anzustellen, werden sich nur die Wenigsten zutrauen: denn Jeder ist in seinem speciellen Thun zu sehr „Fachmann" heute, um sich nicht zu sagen, daß auch historische Arbeit

nur die eines Fachmannes sein dürfte, wenn sie Resultate haben solle. Den Autoritäten zu glauben, läge da am nächsten, widersprächen sie einander nicht meist so sehr, um nicht immer doch, trotz dem Bewußtsein der Unzulänglichkeit, eignes Urtheil und Auswahl nöthig zu machen. Und so bleibt der Mehrzahl nur jenes zufällige Schöpfen aus dem großen Meere des allgemeinen Wissens.

Ich leite, was ich folgen lassen will, mit einem Vergleiche ein.

Bei der ungemeinen Macht der Kirche in den Zeiten vor der Reformation war das äußere Leben der Menschen überall damals in bei weitem höherem Grade kirchlich gefärbt als heute. Das geistige Bedürfniß, das mit dem geistlichen identisch war, brachte Arten von Befriedigungen mit sich, wie wir sie heute nicht mehr kennen. Zu diesen gehörte, daß wenn Gemüthern das, was die nächste Umgebung bot, nicht mehr genügte, der Gedanke Macht gewann, im Anblick und Betreten gewisser heiliger Stätten sei eine höchste Weihe der uns mit dem Himmel verbindenden Gedanken und Gefühle möglich, und so sehen wir nach vielen Stellen, denen diese besondere Kraft friedengebender Seelenberuhigung zugetraut worden, Pilger sich aufmachen. Nach San Jacopo in Compostella, nach Rom, nach Jerusalem wurde gewallfahrtet.

Heutigen Tages sind diese geistlichen Pilgerreisen zwar nicht ausgestorben, so sehr aber auf die Betheiligung Weniger herabgesunken, daß von ihnen nicht mehr gesprochen werden kann. Der Gedanke selbst aber ist nicht untergegangen. In Vielen regt sich das Bedürfniß, der historischen und ästhetischen Weltanschauung, aus eigner Erfahrung, irgendwie einen bekräftigenden letzten Stempel aufzudrücken; und, unabhängig von antikem römischen Kaiserthum sowohl als von moderner römischer Kirche, ist seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts von den Nationen Rom als die Pilgerstätte anerkannt, deren Besuch das Wunder vollbringe, das zu ordnen, was im Geiste eines erfahrenen Mannes an Gedanken über den Werth der Vergangenheit sich aufgespeichert hat. Ich darf hier nicht breit werden, denn diese Dinge sind zu oft ausgesprochen worden: die Literaturen aller gebildeten Nationen enthalten die Selbstgeständnisse derer, die die Reise gemacht und deren wunder-

bare Wirkung an sich erfahren haben. Die edelsten Männer Deutschlands, Englands, Amerikas, Frankreichs und Italiens selbst datirten von den Eindrücken her, die sie in Rom empfingen, in den meisten Fällen etwas wie eine innere Wiedergeburt. Der Anblick der Stadt, der Aufenthalt dort im Genusse gedankenvollen Ungestörtseins wird als das Mittel angesehen, einen sicheren Maßstab für die historischen Werthe zu gewinnen.

Rom ist unter den lebenden Städten der Welt die älteste. Von den Zeiten mythischer Anfänge bis zum letzten Momente hat Rom eine ungeheure Kette, in jedem Jahrhundert verständlicher Schicksale gehabt, die für die Schicksale aller heute lebendigen Völker von bestimmender Wichtigkeit waren und noch sind. All diese Epochen haben Spuren materieller Existenz in Rom hinterlassen, aus deren Betrachtung unmittelbare Berührung mit den Zeiten, die sie hervorbrachten, uns gewährt zu werden scheint. Rom ist ein Inbegriff von Monumenten jedes Zeitalters, deren Verlust, deren Antastung heute als eine frevelhafte Beeinträchtigung dessen erscheinen muß, was die Welt in Rom besitzt. Wie ein wunderbares historisches Heiligthum steht es da. Der Anblick seiner Ruinen und Bauten erhebt, erfrischt, bekräftigt. Das Betreten seines Bodens hat etwas Entzückendes, wie das heimathlicher Erde nach langer Trennung. Dieser Boden darf nicht der Verwüstung durch Speculanten anheimfallen. Ich für mein Theil weiß nicht, wie der jämmerlichen Fortsetzung dieses Treibens ein Ziel zu setzen sei. Meine Aufgabe ist auch nicht, mich um Ausfindigmachen von Mitteln zu kümmern, die hier noch wirksam wären. Welcher Schaden aber allen Nationen daraus erwachse, wenn man Rom der Ausbeutung unverständiger Habgier überlasse, davon darf und muß gesprochen werden. Man könnte dem, was ich sage, die Frage entgegensetzen, ob mit der Trauer um die Bäume der Villa Ludovisi und der Klage über die modernen Geldvandalen ungeschehen gemacht werden solle, was nun einmal geschehen sei, und welchen Nutzen es bringe, Verhältnisse, die in der That mehr aus Nichtwissen als aus bösem Willen entsprungen seien, nachträglich zu brandmarken. Weder das Eine noch das Andere ist meine Absicht. Ich aber

würde denen, die so sprächen, zu erwidern haben, daß das bis jetzt Gethane nur ein schwacher Anfang der Dinge sei, die noch bevorstehen; und, sicherlich, nicht um Vorwürfe zu machen, sondern nur der Erhaltung dessen wegen, das der Zerstörung noch anheimfallen soll, wird dieser Aufsatz geschrieben. Schon droht die Villa Albani, das schönste architektonische Monument des vorigen Jahrhunderts, das Rom besitzt, rings von sich vorschiebenden Häuserreihen umfangen zu werden, und nur eine Frage der Zeit wird sein, für wie viel Millionen sie den Geldgesellschaften zum Opfer fällt, die nach dieser Richtung operiren und von denen auch die in jener Gegend neuentdeckten Katakomben ausgefüllt werden sollen, die, als aus dem zweiten Jahrhundert stammend, für die Kunstgeschichte von größter Wichtigkeit, zusammensinken würden, wenn jene ungeheuren Wohnkasten das Terrain belasten. Zu viel Geld — so erzählt man mir — würde nöthig sein, sie zu retten, als daß daran nur gedacht werden könnte. Noch mehr aber handelt es sich um Dinge, innerhalb der Stadt. Da erhebt sich an einer Stelle der Via Nazionale die Villa Aldobrandini mit ihrem mauerumschlossenen Grün hoch über den Häusern: gesprochen wird davon, daß auch ihre Tage gezählt seien. Da ziehen sich hinter dem Palaste Colonna die am Abhange liegenden Gärten mit den ungeheuren Cypressen hin, unter denen Vittoria Colonna vielleicht noch gegangen ist: auch hier soll es sich bereits nur um den Preis des Terrains handeln, von dem, wie es scheint, ein Theil schon bebaut worden ist. Und weiter: nahe dem Lateran liegen, dicht bei einander, die Villa Massimi und Wolkonsky. Auch diese beiden hat das Gesetz von 1882 von Verwüstung freigesprochen: heute aber, soweit die Häuserreihen auch hier nicht bereits aufsteigen, fühlt man, wie das, was von ihrem Terrain noch unberührt scheint, innerlich dem Untergange bereits geweiht ist. Und wird Villa Mattei vom gleichen Schicksale befreit bleiben: dieser Garten, dem nach dem Hinsinken der Villa Ludovisi der Preis zugesprochen werden muß, der schönste Roms zu sein? Und Villa Borghese vor Porta del Popolo, dicht an der Stadt? In den neuesten Tagen erst soll auch sie auf die Proscriptionsliste gekommen sein. Vor dreißig Jahren hatten in

ihr die Garibaldiner ihr Lager gehabt und viele Bäume abgehauen, auch Raphael's Landhaus, das da stand, zerstört: davon erzählte man wie von großen Schandthaten. Und heute soll der herrliche Park, in dessen Wipfel man vom Monte Pincio herabsieht, zu Baugrund hergerichtet werden. Es ist nicht thunlich, über die Zukunft dieser Terrains zu sprechen, da nur Eingeweihte über ihr Schicksal unterrichtet zu sein scheinen. Mühsam zu erforschen und herzuzählen, was außerdem noch der Ausschlachtung anheimfallen soll, wäre unnöthige Arbeit. Ebenso wenig darf uns berühren, was bereits von einem bevorstehenden „Krach" gesprochen wird. Krachs pflegen immer erst dann einzutreten, wenn die, die sie hervorgerufen haben, ihr Geld sicher haben und die Verwüstung vollbracht ist.

Noch ganz Anderes aber droht Rom.

Das Gesetz, welches die Majorate aufhebt, ist in Kraft getreten und seine Folge wird sein — so versichert man — daß die Vermögen der großen Familien zur Theilung kommen. Damit ist dem Bestande der Galerien Borghese, Doria und Colonna, um die vornehmsten zu nennen, das Urtheil gesprochen. Wären die Gemälde, die in den Palästen dieser Familien in meist ungenügend erhellten zum Theil dunklen Räumen aufgehangen sind, in lichtvollen Galerien untergebracht, so würden sie etwas repräsentiren, das an sichtbarem Werthe noch bedeutender hervorträte als heute: aber auch in dem verwahrlosten Zustande, in dem wir die Gemälde und Statuen meist vor Augen haben, würde die Zersplitterung der drei Sammlungen ein unersetzlicher Verlust sein. Denn das gerade gewähren sie, um das nur Wenige, sehr Wenige, sich heute kümmern: die Blüthe der künstlerischen Thätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts, die heute fast übergangen zu werden pflegen, soweit es sich nicht um Niederländer und Spanier handelt, und deren Wichtigkeit schon um deshalb so groß ist, weil die spanischen und niederländischen Meister bei den Bolognesen in die Schule gegangen sind. Auch die architektonischen Schöpfungen dieser beiden Jahrhunderte kommen hier in Frage, von denen Rom erfüllt ist und deren exquisiter Geschmack durch starrenden Schmutz hindurch

oft genug in den Straßen unsere Bewunderung erweckt, während sie, wo man sich die Mühe gab, sie aufzufrischen, wie beim Palaste Corsini und dem nach Via Nazionale liegenden Theile des Palastes Colonna geschehen ist, die besten modernen Bauten an Geschmack überbieten. Soll all den Architekturen dieser Art, deren viele jener Umgestaltungsplan der Stadt ohne Weiteres beseitigen würde, wirklich das Urtheil gesprochen sein? Sollen jene Sammlungen mehr oder weniger still sich auflösen? Welch ein Lärm würde sich erheben, wenn der Papst die Vaticanische Gemäldegalerie verkaufen oder nur schließen wollte, und nun hört man, wie gleichgültig dem entgegengesehen wird, was der Sammlung Borghese ꝛc. etwa bevorstehen könnte. Ich wiederhole nur, was ich sprechen höre. Wie ruhig man die Zeit herankommen sieht, wo auf gesetzlichem oder ungesetzlichem Wege Bilder und Statuen sich trennen werden, um da oder dort ein besseres Unterkommen zu finden. —

Was wird Rom sein, wenn dieser große Wechsel vollzogen worden ist?

Ich erinnere mich der Zeiten sehr wohl, als immer wieder der ganzen Menschheit gleichsam die Frage zum Entscheid vorgelegt wurde, ob Rom im Besitz der Päpste bleiben dürfe. Italien sehnte sich danach, als ob das Land ohne Rom nie zur Ruhe kommen könne. Als ob erst, wenn auf dem Capitol die italiänische Fahne wehte, den Leiden des Volkes ein Ziel gesetzt sei. Was wurde da nicht in Aussicht gestellt. Was für ein Rom würde da erst aufblühen, wenn es von dem Druck des päpstlichen Regimentes aufathmend sich selbst gehören dürfte. Wer denn auch kannte dies päpstliche Regiment nicht? Ich erinnere mich, mit welcher Wärme ich selbst dafür eintrat, daß nur Rom die Hauptstadt Italiens sein dürfe. Zuerst war Florenz gewählt worden. Man hatte das Königreich von dort aus bereits zu regieren begonnen, als werde das so bleiben. König und Regierung hatten sich fest eingenistet und die Stadt den Anfang gemacht, mit ungeheuren Schulden, die später dann ihren geschäftlichen Ruin herbeiführten, sich zur Hauptstadt des Landes herzurichten. Da wird Rom gewonnen, und in Florenz, statt zu erschrecken über das, was nun drohte und was

denn auch nicht ausblieb, wird mit allen Glocken geläutet, als die Nachricht eintraf. Der Jubel über das endliche Erringen der Stadt, an deren geheiligtem Boden alles Heil des Vaterlandes zu hängen schien, übertönte die Eifersucht und Befürchtung.

Und dieser heilige Boden den Speculanten jetzt in die Hände gegeben und Denen, die das beklagen, nichts zur Antwort als Achselzucken und Bedauern, daß, wie es scheine, leider nichts mehr zu thun sei, um dem Laufe der Dinge, wie sie nun einmal liefen, einen Damm entgegenzusetzen. —

Die Geschicke Italiens scheinen sich heute in günstiger Weise zu entwickeln. Mehr und mehr fühlt man sich als geeinigte Nation. Die Schwächen des neuen Zustandes treten hervor, eingestehen aber wird man, daß, soweit der Charakter des Volkes es erlaubt, das Mögliche geschehe. Möge das glücklich so fortschreiten. Jedem Volke aber, und wenn die Sonne noch so lange warm und fruchtbar geschienen hätte, können Tage bevorstehen, wo in plötzlichem Wechsel der Dinge Unheil mit vollen Händen über es ausgeschüttet wird, und der einzige Rückhalt in dem liegt, was an geistigem Inhalte unbesiegbar und unverwüstlich zurückgeblieben ist. Es gab nach der Schlacht von Jena nur einen Appell ans preußische Volk: die Darlegung Hardenberg's, daß jetzt mit dem geistigen Capitale des Volkes der Kampf fortzusetzen sei. Dies Capital war unversehrt geblieben. Das Wiederaufleben Preußens unter dem Drucke der französischen Gewalt, die, so völlig wir in ihre Hände gegeben waren, diesem Widerstande rein geistiger Natur gegenüber ihre Ohnmacht fühlte, ist ein Stück Deutscher Geschichte, das Jeder kennt.

Mein Gefühl den Italiänern gegenüber ist immer nur das der Zuneigung und das der Dankbarkeit gewesen. Ihre Denkweise, so starke Verschiedenheiten uns entgegen treten, entspricht der unsrigen. Die Art, wie sie sich heute emporarbeiten, flößt uns Respect ein und die Schwierigkeiten, mit denen sie kämpfen, unsere Theilnahme. Dante, Michelangelo und Raphael verbinden das Deutsche Volk geistig für immer mit dem italiänischen. Harte Tage aber können auch ihnen kommen wie uns einst, wie jedem Volke. Wenn dann wieder von Rom die Rede sein sollte, von der heiligen, „ewigen

Stadt", so würde kühl geantwortet werden, daß diesem Rom denn doch, wie alle Welt ja wisse, in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts von den Italiänern selbst ein Ende gemacht worden sei.

Zu diesem Briefe könnte heute noch Vieles hinzugesetzt werden. Ich beschränke mich auf die Wiedergabe zweier Aeußerungen, die aus Rom selbst gekommen sind.

Die erste ein Brief Bonghi's vom 20. Juni 1886 an den Redacteur der römischen Zeitung Opinione.

Theurer d'Arcais!

Hat Ihnen dieser neue schimpfliche Anblick schon vor den Augen gestanden? Kennen Sie die häßliche Reihe unwürdiger Häuser, mit deren Bau man zwischen dem Lateran und Santa Croce in Gerusalemme begonnen hat? Welche Stelle Roms wendet sich mit beredteren Worten an unsere Phantasie? Da hängt vor der Villa Campanari der uralte Epheu von den Bogen der neronischen Wasserleitung herab! Dort die Porta Asinaria in der Ringmauer des Aurelian zwischen ihren dunklen Thürmen! Haben Sie noch nicht gesehen, was da jetzt vorgeht, so machen Sie sich auf den Weg! Und dann aber, um Gottes Willen, erheben Sie Ihre Stimme! Sie und alle die Andern von der Presse müssen so laut schreien als Sie können, damit dieser Beschimpfung Einhalt geboten und dieser einzige unberührte Fleck der Stadt wenigstens der Unersättlichkeit der Besitzer und Speculanten nicht geopfert werde, die sich mit barbarischer Verwüstung über den adeligen Boden Roms ergossen haben. Also auch die Schönheit dieser Villa ist dem Untergange geweiht! Freilich, wen sollen wir anklagen? Die Habsucht derer, die ich eben nannte, oder die städtische Verwaltung, die gähnend und gleichgültig die Dinge geschehen läßt? Jetzt will ich etwas Starkes sagen: es ist zum ersten Male, daß ich das thue, und ich komme für meine Worte auf, wie für alle übrigen: Wir hätten an der Stelle, an der wir stehen, immer noch ein Recht, uns über das zu beklagen, was Deutsche und Engländer schreiben; wir könnten ihre Strafpredigten anerkennen, uns aber über den Ton beklagen, in dem sie gehalten werden; wie dem aber nun sei, fest steht das Eine: daß wir, wir Italiäner von heute, dabei sind, Rom zum widrigsten Neste der Welt zu machen, so weit die Welt ist. Und nöthig war es wahrhaftig nicht, Rom, damit es eine würdige Hauptstadt Italiens sei, erst umzugestalten. Und fest steht auch dies: daß diese Freiheit, Rom in einen schimpflichen Zustand zu versetzen, nur des Geldgewinnstes wegen, ein jämmerliches Anzeichen des sinkenden Geschmackes, ja des sinkenden moralischen Gefühles in Italien sei.

Da wird gerufen: still, kein Wort davon, den Klerikalen klingt dergleichen zu angenehm! Ich weiß nicht, ob es ihnen angenehm klingt; ist das aber der Fall, gut: noch viel angenehmer wird ihnen sicherlich dann das sein, was sie uns in so beschämender Weise vollbringen sehen! Nehmt den Klerikalen diesen Genuß doch! Und Ihr von der Presse vermögt es! Es sind nicht viele Dinge mehr, vor denen wir Scheu hegen: vor dem, was die Zeitungen sagen, aber herrscht immer noch eine gewisse Furcht. Vor dem freilich fürchtet man sich am meisten, was die schlechte Presse sagt, aber gerade deshalb ist immer auch noch etwas Respekt vor dem zurückgeblieben, was die gute sagt und was sie, aus heiligen und guten Gründen, jetzt zu thun nicht unterlassen sollte, wäre es auch nur mit schwachen Kräften: gegen das Böse anzukämpfen und auf das Gute hinzuweisen.

Gott gebe es. Bleiben Sie gut Ihrem

Bonghi.

Mit ganz anderer Schärfe spricht Lanciani, Director der Ausgrabungen in Rom, in der Vorrede zu seinen 1888 erschienenen Vorlesungen über das Alte Rom im Lichte der neuesten Entdeckungen.

„Auf die römische Aristokratie," sagt Lanciani, „fällt die meiste Schuld. Auf die hochgebornen Besitzer des römischen Grund und Bodens, unwürdig der großen Namen, die ihnen zu unserm Unglück als Erbschaft zugefallen sind. Sie waren es, die, sobald sie merkten, daß für dergleichen Geld bezahlt werde, die prachtvollen Villen preisgaben, die ihre Vorfahren einst dem römischen Publicum schenkten, damit es sich froh und glücklich und gesund in ihnen ergehe. Ruhm und Ehre ward jetzt nur darin gesucht, sie so hoch als möglich loszuschlagen. Die Gärten, die ihre eigenen Paläste umgaben, haben wir drei dieser Herren verkaufen sehen, damit elende Miethshäuser nun mit ihren Wänden sich an diese edlen Gebäude anhefteten. Die gesammelten Kunstschätze, die Kostbarkeiten, ja die Documente dieser Familien haben wir von ihnen selber verschachern sehen. Die herrlichen Gärten unserer vornehmsten Geschlechter: Patrizi, Sciarra, Massimo, Lucernari, Mirafiori, Wolkonski, Giustiniani, Torlonia, Campana, San Faustino wurden zerstört, die wundervollen alten Baumriesen zu Kohlen verbrannt, die Lusthäuser ihres Schmuckes beraubt. Nur der Vernichtung der Villa Borghese konnte von den Gerichten noch Einhalt gethan werden. In einem einzigen Falle wurde Widerstand geleistet. Ein Edelmann von altem Schrot und Korn wies bis zum letzten Athemzuge die Anerbietungen ab, die ihm für seine Villa gemacht wurden. Kaum aber war er begraben und schon hatten innerhalb einer Woche seine fürstlichen Söhne und Töchter die prachtvollste Villa Roms dahingegeben. Heute ist die Stelle, wo sie einst war, von Miethshäusern bedeckt. Es ist unmöglich, eine Vorstellung der Verwüstung zu geben, die nun ihren Anfang nahm ꝛc."

Die zweite Stelle aus Lanciani's Vorrede ist kürzer.

„Kein Wunder, wenn sich die Folgen dieser allgemeinen Zerstörung bereits fühlbar machen. Zwei Grad durchschnittlicher Wärme mehr im Sommer und ein entsprechendes Herabgehen des Ozongehaltes der Luft sind beobachtet worden." Lanciani's Sprache erhebt sich zu einer Art von ingrimmiger Sublimität, indem er auf vielen Seiten so seinem Zorne auszubrechen gestattet. Für die Freunde und Verehrer der Stadt haben diese Gefühle heute freilich nur historischen Werth da das Unglück einmal geschehen ist, das sich hätte verhindern lassen.

XI.

Die Camera della Segnatura.

Es trat ein Moment ein, wo Raphael's Operationsbasis von Florenz nach Rom verlegt wurde. Genaueres können wir nicht sagen. Wann er überhaupt zum ersten Male nach Rom kam und was er da sah oder auch arbeitete, würde nur aus ganz speciellen Nachrichten hervorgehen, die uns fehlen. Zu denken etwa wäre die Sache so. Giulio II. hatte, was die Thätigkeit von Baumeistern, Bildhauern und Malern anlangt, großartige Pläne und betrieb sie mit Hast. Peterskirche und Vaticanischer Palast sollten neu werden, Rom frischen Zuwachs am rechten Tiberufer erhalten, Paläste und Kirchen überall im alten Rom sich erheben. Dafür standen dem Papste zwei große Unternehmer im Fache der künstlerischen Arbeit zu Gebote: Giuliano da San Gallo und Bramante, ältere mächtige Baumeister, die einander haßten, die beide aber in Rom festgehalten wurden. Giuliano brachte Michelangelo nach Rom, als bedeutendstes jüngeres Talent, das er ausspielen konnte; Bramante Raphael. In beiden Fällen handelte es sich nicht um „Berufungen", daß Michelangelo oder Raphael Florenz plötzlich nur etwa verlassen hätten, wie ein junger Professor von einer weniger großen Universität nach einer bedeutenderen umzieht, um hier nun zu Hause zu sein wie er es früher dort war, sondern man ließ die beiden jüngeren Künstler kommen und gab ihnen Arbeit, was später werden würde, kam wohl kaum zur Sprache bei diesen Anfängen. Vasari giebt im Leben Raphael's nicht einmal das Jahr an. Er sagt nur, Papst Giulio habe auf Bramante's Empfehlung hin Raphael gerufen und bei seiner Ankunft sehr freundlich aufgenommen. Auf allerlei Wegen hat man dahinter

zu kommen gesucht, wann das gewesen sei. Wir haben einen Brief Raphael's aus Rom vom April 1508: man meint, damals müsse er übergesiedelt sein. Dies die verbreitetste Ansicht. Es gibt aber an einigen Stellen des umfangreichen Buches von Vasari Angaben, die dem widersprechen. 1505 schon, erzählt er im Leben des Garofalo, sei Garofalo durch die Arbeiten Raphaels und die Sistinische Capelle Michelangelo's nach Rom gelockt worden. Dies ist unmöglich. Dann wieder hat man so gerechnet: Die „Giardiniera" genannte Madonna sei offenbar dasjenige Gemälde der Heiligen Jungfrau, das unter der Madonna zu verstehen sei, welche Raphael bei seinem Fortgange aus Florenz dem Ridolfo Ghirlandajo zur Vollendung hinterlassen habe. Diese Tafel trägt die Jahreszahl 1508 (es kann aber auch 1507 sein): das deutete wiederum auf dieses Jahr etwa. Wieder Anderes ergiebt sich aus dem von Vasari im Leben des Giuliano da San Gallo Berichteten. Es handelt sich um dessen Wettstreit mit Bramante, wem von ihnen beiden der Neubau der Peterskirche zufallen solle: Bramante habe gesiegt, weil unter den sich für ihn verwendenden Persönlichkeiten auch Raphael sich befunden habe. Dies müßte schon 1504 gewesen sein, als Raphael also noch nicht einmal Perugia verlassen hatte, um nach Florenz zu gehen. Indessen ich habe früher schon dargelegt: Raphael konnte so gut wie alle andern Maler damals zwischen Rom und Florenz und seiner eigentlichen Heimath beliebig wechseln, so daß er bald hier, bald dort gewesen wäre. Hören wir Vasari weiter. Giuliano sei darauf, nachdem er dem Bramante unterlegen, erzürnt nach Florenz gegangen, von wo Giulio II. ihn mit guten Worten dann aber nach Rom zurückholte. Jetzt nun habe Giuliano den Papst darauf gebracht, die Sistinische Capelle ausmalen zu lassen, und zwar durch Michelangelo, weil Raphael, den Bramante *inzwischen* nach Rom gebracht, in den vaticanischen Stanzen zu des Papstes großer Zufriedenheit gemalt habe. Wieso denn? *Vor* Giuliano's Abgang gehörte Raphael schon zu der gegen ihn arbeitenden Partei, und nun wird Raphael erst während Giuliano's auf diesen Abgang folgender Abwesenheit von Bramante nach Rom gebracht? Warum denn aber nicht? Auch Michelangelo,

als man ihn 1508 für die Sistinische Capelle nach Rom berief, war in früheren Jahren mehrfach schon dort gewesen. Auch Raphael konnte gekommen und gegangen sein. Sicher ist, daß Condivi erzählt, Michelangelo habe, als man ihm die Sistinische Capelle übertragen wollte, Anfangs abgelehnt und Raphael vorgeschlagen. Dieser mußte damals (Anfang 1508) in Rom also schon bekannt sein und etwas geleistet haben. Was das war , wissen wir nicht.

Ich habe dieser ungewissen Lage der Dinge gegenüber volles Recht, die Vermuthung auszusprechen: die ersten Skizzen zu den Fresken in der Camera della Segnatura seien von Raphael zu einer Zeit angefertigt worden, wo er die Grablegung noch nicht vollendet hatte, welche, wie wir sahen, noch in das Jahr 1507 fiel. Ich urtheile so jedoch ohne Rücksicht auf die eben vorgetragenen Vermuthungen und das dafür verwandte armselige Notizenmaterial, sondern weil die Beschaffenheit der Handzeichnungen mich dazu nöthigt. Diese frühesten Entwürfe für die Fresken der Camera della Segnatura gleichen den Gemälden selbst noch sehr wenig. Sie sind in der Composition und in den Figuren anders. Um Raphael's Entwicklung zu verfolgen bietet sich kein günstigeres Material aber als diese Zeichnungen.

Die Camera della Segnatura liegt im Vaticanischen Palaste, der bei Giulio's Stuhlbesteigung kleiner war als bei seinem Tode. Alexander Borgia hatte vor ihm eine Reihe von Gemächern inne, zu denen der Eintritt heute nur wenigen Begünstigten frei steht. Mir sind sie vor einem Jahre überhaupt zuerst zugänglich geworden. Pinturicchio, der Hofmaler der Borgia's, hat diese Zimmer mit Fresken geschmückt, die, frisch und wohlbehalten, einen ungemein festlichen Anblick gewähren. Sie sind das Schönste, was er geschaffen hat. Sie lassen Pinturicchio neben Perugino, mit dem er zugleich in Perugia lebte, in einer Originalität erscheinen, die ihm in meinen Augen höhere Bedeutung verleiht als alles, was ich früher von ihm kannte. Niemand, der diese Gemächer durchschreitet, empfängt bei dem schönen Schmuck dieser Wände eine Ahnung vom Charakter derer, die hier zu Hause waren und nach

deren Abgang die Räume vielleicht dauernd unbewohnt geblieben sind. Giulio II. scheint sie als wie verpestet angesehen zu haben. Er ließ über ihnen eine Reihe von Zimmern herstellen, mit deren Ausmalung bereits begonnen war als Raphael in Rom eintrat. Vasari zählt diejenigen auf, die hier arbeiteten, Perugino und Sodoma als die Vornehmsten. Ein einziges Zimmer ward Raphael zuerst zugewiesen, dessen Wölbung bereits sogar von Sodoma in Angriff genommen war. Der Lauf der Dinge ist dann gewesen, daß man die Malereien der übrigen Maler wieder beseitigte und daß Raphael das ganze obere Stockwerk dieses Theiles des Palastes, drei Zimmer und einen Saal, überwiesen wurde.

Die Camera della Segnatura bildet die Mitte dieser in einer Reihe liegenden Räumlichkeiten. Sie ist viereckig, weit und groß, aber doch den Charakter eines Wohnzimmers tragend. Zwei sich gegenüberliegende Wände sind von hohen Fenstern durchbrochen, aus denen die bunten, von Guglielmo da Marcilla gemalten Fensterscheiben längst verschwunden sind. Auch das Täfelwerk von eingelegter kostbarer Arbeit, das die Wände rings auf Mannshöhe umgab und Sitze darbot, eine Arbeit des Basile, ist nicht mehr da. Wohl aber noch der kostbare Mosaikboden, der, antike Arbeit nachahmend, die Embleme der Rovere's zeigt. Man empfängt den Eindruck des Fürstlichen, Vornehmen, Heiteren, den die Renaissance jener Zeit ihren Bauten zu verleihen weiß. Ueberall begegnet das Auge künstlerischem Schaffen in höchster Vollendung. Zumal die in den Ecken sich tief herabsenkende gewölbte Decke erfreut den Blick. Denn an ihr ist nicht, wie bei den Seitenwänden, Alles wieder und wieder verdorben und wieder und wieder gereinigt und aufgefrischt worden, sondern der Edelsteinschimmer der Malerei, auf die kein Staub fallen und die keine verderbenden Hände erreichen konnten, hat sich unversehrt erhalten. Aber doch auch den Seitenwänden gegenüber verliert sich das unbehagliche Gefühl bald, nur den letzten Schein des einst Vorhandenen vor sich zu haben: durch die verdorbene Oberfläche dringt die innere Schönheit der Werke unmittelbar gleichsam in uns ein und erfüllt uns mit erhabenen, erfreuenden Bildern.

Bei der Disputa empfinden wir diese allmählich sich geltend machende innere geistige Leuchtkraft am lebendigsten.

Die gewölbte Decke zieht sich, wie eben bemerkt wurde, in den vier Ecken des Gemaches tief herunter, so daß die Seitenwände nach oben hin in vollständigem Halbkreise abschließen. Die Linie, auf der dieser Halbkreis ruht, ist die breiteste der ganzen Bildfläche also. Raphael faßte sie bei der Disputa als eine Ebene auf, in deren Mitte auf ganz sanfter Erhöhung, zu der breite, gelinde Stufen aufführen, ein Altar steht. Um ihn geschaart, dem Beschauer zu sich nach beiden Seiten verbreitend, sehen wir eine ansehnliche Versammlung, die Vornehmsten dem Altare zunächst auf schönen antik geformten Steinbänken sitzend, die Andern ehrfurchtsvoll sie umdrängend. Auf diese Menge senkt sich tief herab ein in dichter Masse das Gemälde breit durchschneidendes Gewölk, über dem eine zweite Versammlung himmlischer Persönlichkeiten sichtbar ist. Auch diese um eine Mitte geschaart: die Dreifaltigkeit, zu deren Füßen, dicht über dem Altare und der auf ihm stehenden Monstranz, fliegende Genien in über den Kopf erhobenen Händen die aufgeschlagenen Evangelien uns entgegenbringen. Diese überirdische Welt bildet ein Ganzes für sich, zugleich aber eng vereint mit der irdischen Versammlung darunter, mit dieser zusammen wiederum ein Ganzes. Unten um den Altar ist Alles Bewegung. Offenbar erblicken nur die den Altar in nächster Nähe Umgebenden die sich über ihnen aufthuende Herrlichkeit und auch von diesen blicken nicht alle empor. Einige sind noch versunken in Gespräch oder Lectüre, andre dagegen, getroffen vom geistigen Lichte, das herabströmt, haben die Bücher zur Erde geworfen. Die vornehmsten Kirchenväter sind durch die Titel von Büchern oder durch ihre in die Heiligenscheine eingeschriebenen Namen kenntlich gemacht. Andre erkennt man an der Aehnlichkeit, wie Dante; noch andere sind nach Vermuthungen benannt worden. Die Gestalten der oberen Welt dagegen sind alle leicht zu nennen. Ueber Christus in der Mitte, der uns zugewandt beide Hände erhebt und neben dem, zu seiner Rechten und Linken und vom gleichen Gewölke getragen ihm zugewandt, Maria und Johannes sitzen, erhebt Gott Vater sich mit der Weltkugel in der

Linken, während die andre segnend und befehlend erhoben ist. Im Aether schwebende Engel mit ausgebreiteten Flügeln umgeben ihn, aus Engelsköpfen scheint die ihn umgebende Höhe des Himmels zu bestehen, er ragt empor wie ein ungeheurer Gipfel im Gebirge, dessen leuchtende Erhebung kein Blick ermißt. Tief unter ihm, zur Rechten und Linken Christi, öffnet der Halbkreis des unteren Gewölksaumes sich uns entgegen, auf dem Heilige des Alten und Neuen Testamentes sich aneinanderreihen.

Dies ist was auf den ersten umfassenden Blick sich bietet. Bei genauerer Betrachtung theilen sich die Darstellungen. Dies und das setzt uns nachträglich nun in Erstaunen. So der in's Unendliche zurückweichende Horizont der Landschaft, die unten hinter dem Altar sich aufthut und über ihn weg sichtbar wird. Unter dem Gewölke, das die Sohle der himmlischen Welt oben bildet, verliert sich unser Auge in eine lichte Ferne. Dann berührt uns die Würde der irdischen Versammlung: man fühlt, wie die Erscheinung der Dreieinigkeit allem Erwägen und Streiten, allem Zuratheziehen von Büchern und Gelehrsamkeit ein Ende macht, zugleich aber, daß diese plötzliche Wirkung nur, wie gesagt, Einige erst dicht am Altare trifft, während sie sich, denken wir, allmählich erst den Uebrigen mittheilen wird. Dieser sich vollziehende Uebergang macht sich in verschiedener Art geltend. Dann, mit ganz anderer Bewunderung, mustert man den Halbkreis der Himmelsbewohner, die auf dem Gewölke um Christus mit Maria und Johannes sitzend sich uns darbieten. Während diese letzteren Drei in erhabenen Geberden wie verklärt sich zeigen, haben die Heiligen um sie her fast etwas Weltliches. Petrus und Paulus, Adam, Moses, David und Andre gleich hohen Ranges, sitzen behaglich da, fast wie Cardinäle bei kirchlichen hohen Festen. Einige darunter in einer Eleganz der Bewegung, die mit den weltbewegenden Gedanken, die sich an ihre Personen knüpfen, nicht in Einklang stehen. Sehen wir, mit welcher Vornehmheit Adam das eine Bein quer über das andre gelegt hat, wie Jemand, der in angenehmer Ruhe der Bequemlichkeit des Sitzens durch eine behagliche Beinstellung noch ein Wenig zu Hülfe kommen will. Passavant erklärt: Adam sitze in der Stellung des

Erwartens und Hoffens der göttlichen Gnade und Hülfe. Wir wollen das nicht bezweifeln: jedenfalls aber athmet sein Anblick das Gefühl angenehmen irdischen Wohlseins aus. Petrus und Paulus dagegen, die rechts und links dem Beschauer zu den Abschluß bilden, blicken mit ungeheurem Ernste vor sich hin.

Was nun ist dargestellt? Raphael sagt es selbst. Ueber dem Gemälde nämlich erblicken wir auf der gewölbten Decke, innerhalb eines Kreises, der einen Theil des großen Complexes der Deckenmalerei bildet, eine weibliche Gestalt von großer Schönheit. In Bewegung dasitzend, scheint sie von dem, was auf dem Gemälde unter ihr sich vollzieht, überrascht zu sein. Ein Schleier, in wallenden Falten, fliegt von dem Olivenbekränzten Haupte herab um sie her. Sie erscheint als eine Schwester der Madonnen, mit deren Herstellung Raphael damals neben den großen, umfangreichen Arbeiten beschäftigt war. Eine Umschrift besagt „Divinarum rerum Notitia" „Kenntniß der göttlichen Dinge". Vasari zufolge bedeutete die Disputa die Festsetzung der Messe die Constituirung dessen, worauf der äußere Gottesdienst der katholischen Kirche beruht. Dagegen besagt die Inschrift des mit Vasari's Buche im gleichen Jahre erschienenen Kupferstichs von Ghisi: „Anbetung der Dreieinigkeit." Mit andern Worten wird beidemale ziemlich das Gleiche ausgesprochen. Außer diesem allgemeinen Sinne aber scheint das Gemälde noch einen zweiten zu haben, den freilich erst die Vermuthung unsrer Zeit ergeben hat und der es mit der Geschichte Giulio's II. in besonderer Verbindung stehend zeigt.

Im Vordergrunde rechts unten erblicken wir, wie mitten in die Versammlung hineingestellt, oder auch, wie aus ihr sich erhebend, ein mächtiges Stück unvollendeter Architektur, das sich als eine bis zu geringer Erhebung aufgeführte, die Höhe der menschlichen Gestalten nur wenig überragende gemauerte Masse dem Auge aufdrängt und eine Erklärung fordert. Wir erkennen darin die Basis eines der Pfeiler, welche nach Bramante's Plan die Kuppel der neuen Peterskirche tragen sollten, und die Hindeutung auf diesen Bau wird vollendet durch die Anbringung einer in der hin-

ter dem Altar sich ausbreitenden Landschaft sichtbaren Kirche, an deren Aufführung mit Gerüsten gearbeitet wird. Den längst nöthigen Abbruch der mit ihren Säulen umsinkenden Peterskirche hatte Giulio II. thatsächlich damals eben in Angriff genommen. Unter dem Widerspruche vieler Cardinäle war der Beschluß gefaßt und den europäischen Mächten mitgetheilt worden. Für das den Gedanken des Papstes nach alle Erfahrung der neuen Jahrhunderte überbietende Werk machte Bramante jetzt vielfache Entwürfe und als segnende Macht that auf der Disputa jetzt der Himmel sich auf. So sehen wir denn, an jene Mauermasse gelehnt und durch die Inschrift seines Heiligenscheins gekennzeichnet, den Papst Anaklet II., den ersten Erbauer der Peterskirche, gegenwärtig, während vorn mit erhobenen Händen und emporgewandtem Antlitz Papst Sixtus IV. in vollem Ornate steht, als der, von dem die Größe des Rovere's ausgieng und dem Giulio II. zumal Alles verdankte. Diese specielle Deutung des Gemäldes, die ich vor Jahren zuerst als unsichere Conjectur äußerte, scheint heute allgemein angenommen zu sein. Zugleich aber muß gesagt werden, daß die Absicht, die größte Unternehmung des Papstes so zu verherrlichen, erst während des allmähligen Wachsthumes des Gemäldes zu seiner letzten Vollendung eingetreten sein kann, da auf den anfänglichen Entwürfen nichts davon sichtbar ist.

Von diesen Entwürfen nun besitzen wir ein gutes Theil und wie bei der „Grablegung" vermögen wir die Steigerung zu verfolgen, welche Raphael im Fortschritte seiner schöpferischen Kraft bekundet. Drei Epochen dieser Arbeit stellen sich uns dar, die sich von einander scheiden lassen und in ihren Merkmalen den verschiedenen Zuständen entsprechen, in denen die fortschreitende Vollendung der Malereien der Camera della Segnatura sich bekundet. Der frühste Entwurf der Disputa, eine getuschte Federzeichnung, hat so gut wie nichts mit dem fertigen Gemälde gemein. Während dieses Raphael als einen Künstler zeigt, der, in vollem Besitze der perspectivischen Mittel, den auf der Wand sich darbietenden Raum in's Unbegrenzte ausdehnt, sehen wir ihn auf der ersten Skizze seiner Aufgabe, die Wand zu bemalen, fast verlegen gegenüberstehen.

Er weiß mit der oben sich abrundenden halbkreisförmigen großen Fläche nichts anzufangen. Seine Sorge ist, sie überhaupt nur auszufüllen. Er sucht sie zu verkleinern. Von rechts und links her läßt er eine gefällige, aber unbedeutende Säulenstellung mit einem Architrave, auf dem Amoretten sitzen und mittelst zierlich flatternder Bänder Wappen daran befestigen, in die zu bemalende Fläche einrücken. Den zwischen ihnen in der Mitte frei bleibenden Raum schließt er nach hinten mit einer durchlaufenden Balustrade, und auf der dadurch sich bildenden, von den Säulen rechts und links begrenzten Veranda sitzen eine Anzahl Männer in zwei Massen einander entgegen, welche lesen, schreiben oder paarweise im Gespräche sind. Andre, von den Seiten her sich ihnen anschließend, zeigen dringende Neugier, das zu sehen oder zu hören, was niedergezeichnet oder ausgesprochen wird, und theilen einander durch Geberden mit, was sie zu ersehen oder zu erlauschen im Stande waren. Einige der erstgenannten blicken zum Himmel empor als sähen sie was in der Höhe auf dem Gewölke sich darbietet. Kein Altar, keine zu ihm aufführenden Stufen, keine Anordnung vieler Gestalten zu bewegten Massen: sondern wenige einzelne Figuren, die die Mitte roh ausfüllen.

Auch der über dieser Scene sichtbare, von Heiligen bevölkerte Himmel ist ohne Construction. Das Bestreben, die Wand nur flach mit Gestalten zuzudecken, tritt hier noch deutlicher hervor und äußert sich so ungeschickt, daß man denken sollte, Raphael habe diesen Entwurf gemacht ehe er Florenz näher kennen lernte. Eine Anzahl zusammenhangslos schwebender, symmetrisch vertheilter Wolken tragen, indem sie zugleich Sessel und Fußschemel sind, einige Paare heiliger Persönlichkeiten, Christus mit Maria und Johannes nehmen die Mitte ein. Keines dieser Paare scheint im Hinblick auf die andern erfunden, alle halten sie sich steif bei geringer Bewegung. Manches auf der Zeichnung erinnert an Perugino und an Raphael's früheste Freskogemälde im Kloster San Severo von Perugia, wo ihm die Mauerfläche gleichfalls offenbar zu groß und ungewohnt war.

Auf dem zweiten Entwurfe erst sehen wir Raphael der Composition die Anfänge der Gestaltung verleihen, die das Gemälde zeigt. Wiederum hat er auch diesmal auf seiner Zeichnung nur die linke Hälfte des Ganzen dargestellt, da bei der damals hergebrachten Art, symmetrisch zu componiren, dies genügte, um dem Papste zu zeigen, was beabsichtigt sei. Die hineinragenden Säulen sehen wir hier nicht, die Versammlung aber ist noch in einer Weise gruppirt, daß man sieht, es müßte diese Architektur immer noch hineingedacht werden. Der Himmel bietet die Anfänge perspectivischer Vertiefung und die Zusammenfassung seiner Bewohner zu einer gemeinsamen Masse. Der Altar in der Mitte unten ist sichtbar, hat aber die Gestalt eines antiken Sarkophages. Auch die ihn im Halbkreise umgebende Bank ist an ihrer Stelle. In der den Altar umgebenden Versammlung begegnen wir keiner der Gestalten der ersten Skizze, nur zwei Motive sind festgehalten: der sitzende Mann, der ein auf seinen Knien ruhendes Buch, in dem er liest, mit gestrafften Armen vor sich hält, und der neben ihm auf den Knien ehrfurchtsvoll neugierig heranschleichende Mann, der jedoch durch dazwischen angebrachte Gestalten nun von jener getrennt ist. Eine andere sitzende Figur, die auf der ersten Skizze im Himmel auf einem der Gewölke sichtbar war, ist jetzt neben dem Altar unten angebracht worden.

Raphael hatte vielleicht die Absicht, die Composition dieser Skizze gemäß auszuführen. In Frankfurt besitzt man die kostbare große Federzeichnung, auf der wir die gesammte Gruppe in nackten Figuren zusammengestellt sehen, lauter Actgestalten, aus deren Behandlung volle Meisterschaft herausleuchtet. Was die etwaige Zeitbestimmung ihrer Entstehung anlangt, so ist hier noch nichts von dem Triebe sichtbar, den der Anblick von Michelangelo's Carton, wie wir annehmen, bei Raphael während der Grablegung erweckte: die Natur scharf und rauh wiederzugeben und den männlichen Körper in edler Anstrengung hinzustellen; sondern Auffassung wie technische Behandlung zeigen die Anlehnung an die Manier des Fra Bartolommeo, ein Einfluß, der in seltsamer Art unabhängig von

dem Michelangelo's bei Raphael neben dem letzteren herläuft und sich eine Zeitlang noch beobachten läßt.

Aber Raphael beruhigt sich hier nicht. Ein Blatt der Wiener Sammlung, das scheinbar nichts als dieselbe Gruppe, welche das Frankfurter Blatt in nackten Figuren hat, nun in voller Gewandung darbietet, zeigt bei näherer Betrachtung die Composition als in hohem Grade abermals umgestaltet. Besonders auffallend aber ist darauf das erste Erscheinen der uns den Rücken zuwendenden männlichen Figur im Vordergrunde links vom Altar, auf der vorletzten zu ihm aufführenden Stufe. Vergleichen wir sie, und alle andern Figuren nun endlich aber mit dem, was die auf der Wand ausgeführte Freske zeigt! Alles Frühere verblaßt neben dieser! Und nun erst scheinen die als Ausfüllung bis dahin immer noch dienenden Säulen fortgelassen und statt derselben die sich nach beiden Seiten hin bis an den Rand des Gemäldes ausdehnenden Gestalten hingesetzt zu sein, die eine neue großartige Auffassung bezeugen und zu denen eine Anzahl Studienblätter erhalten sind, prachtvolle, freie Federzeichnungen, die Raphaels „großen Styl" verkünden. Meiner Vermuthung nach trat bei der letzten Redaction erst die Absicht ein, das Gemälde mit dem Bau der Peterskirche in Verbindung zu bringen. Bis dahin hatte es nur die Erscheinung der Dreieinigkeit und das durch ihr Erscheinen bewirkte Ende aller sie betreffenden Streitigkeiten darstellen sollen. Auf der ersten Skizze vielleicht nicht einmal soviel: nur die Dreieinigkeit als Mitte des katholischen Glaubens und die auf sie gerichtete Gedankenarbeit wäre hier das gewesen, was der Papst gemalt zu haben verlangte. Daraus dann wurde ihre plötzliche Erscheinung. Und daraus endlich ihr strahlendes Hervortreten aus dem Gewölk als Bekräftigung der von Giulio begonnenen Unternehmung des Neubaues der Peterskirche, an dem Gottvater und seine Heerschaaren schützend sich betheiligten.

Der Disputa gegenüber trägt die zweite große Wand der Camera della Segnatura, ein Gemälde, als dessen Ueberschrift eine ideale weibliche Gestalt fungirt, mit der Inschrift: „Causarum Cognitio." Nicht auf Gewölk, wie gegenüber die „Wissenschaft der

göttlichen Dinge", sondern auf einem goldenen Sessel, dessen Armlehnen plastische Bilder der vielbusigen Diana von Ephesus (des Symbols der allnährenden Natur) sind, thront sie. Nicht auch verhüllt, wie drüben, sind ihre Arme, sondern ohne jede Hülle faßt ihr Arm nach dem auf ihrem Schenkel stehenden Buche. Ihr vielfarbiges Gewand ist von Sternen besäet, mit dem Untergrunde eines Musters von Blättern und bewegten kleinen Fischen, so daß Himmel, Meer und Erde hier ihre Symbole besitzen. Zwei Amoren oder Engel dienen auch ihr. Wie Michelangelo in den Sibyllen der sistinischen Capelle eine doppelte Reihe weiblicher Erscheinungen zur Anschauung bringt: jungfrauenhafte heroische Kraft und mütterliche geistige Gewalt, so auch Raphael in seinen vier Gestalten an der Decke der Camera della Segnatura: die Causarum Cognitio gehört mehr der ersten Reihe an, die Divinarum rerum Notitia hat mehr etwas Frauenhaftes Mütterliches. Den Namen Schule von Athen finden wir bei Raphael oder in seinen Zeiten so wenig wie den der Disputa. Beide sind spätere Erfindungen und haben auf die Erklärung der Gemälde größeren Einfluß gehabt als ihnen zukam. Frühere Skizzen der Composition sind nicht vorhanden, dagegen besitzen wir (in Mailand) den Generalcarton, nach dem die Malerei auf die Wand gebracht wurde und der für die Disputa fehlt: eine sorgfältig durchgeführte Zeichnung, welcher einzelne Figuren des Gemäldes noch mangeln, die während der Malerei aber noch hinzugesetzt worden sind.

Wir blicken in hohe Hallen hinein, die einen Tempel bedeuten können. Eine herrliche, groß gedachte Architektur, die Blüthe dessen, was Bramante in der Phantasie trug. Ein Bild der Peterskirche, wie sie seinen Gedanken nach einma. dastehen sollte. Dies nur eine Vermuthung, aber eine oft wiederholte, heute angenommene. Dieser Bau ruht auf einer Höhe, zu der eine das ganze Gemälde durchschneidende Reihe von Stufen hinanführt. All das ist erfüllt von einer Versammlung: Männer, Greise und Jünglinge, die durcheinander strömend, die Höhe, die Treppe und den Raum unten erfüllen, rechts und links unten im Vordergrunde besonders starke Massen von Gestalten; in der Mitte oberhalb der Treppe

und unter dem mittleren großen Bogengange des Tempels diejenigen jedoch, die unsere Blicke zuerst auf sich ziehen: zwei Männer stehen nebeneinander, der eine ein wenig vortretend und im Begriffe zu reden, der andere um ein unmerkliches zurück mit erhobenem Arme, als erwarte er den Moment, wo auch ihm das Wort gegönnt sein werde; um sie her Männer und Jünglinge, welche durch Stellung und Handbewegung den Antheil kund geben, zu dem das Gehörte sie hinreißt. Paulus ist dargestellt, wie er, in Athen unter die griechischen Philosophen tretend, im Geiste der Lehre Christi von der Unsterblichkeit redet. Ihre eigenen Dichter hätten ja gesagt, daß die Menschen göttlicher Abkunft seien. Neben Paulus, als Vertreter der griechischen Philosophie ein Greis, dessen zum Himmel deutende Hand verschiedenfach ausgelegt werden kann. Das Ganze nicht genau eine Bild des historischen Vorganges, den Kapitel 17 der Apostelgeschichte erzählt, sondern, anknüpfend an dies Ereignis, eine symbolische Darstellung der siegreichen Berührung christlicher und heidnischer Philosophie.

Die Geschichte der Scholastik macht klar, in wiefern diese Scene und dieser Apostel hier gewählt waren. Bis zum 12. Jahrhundert waren die Bibel und die Schriften der Kirchenväter das Material, mit dem die theologischen Streitigkeiten geführt wurden. Da wurde von Abälard auf der Pariser Universität der Versuch gemacht, die „menschliche Vernunft" als drittes Element einzuführen. Paulus war der gewesen, der die Harmonie griechischer und christlicher Gelehrsamkeit im Dienste des Evangeliums ausgebeutet hatte: um die Vereinigung seiner Lehre und der der heidnischen Philosophen handelte es sich zumeist. Dem entspricht Vasari's Deutung der Schule von Athen. Wir haben oben gesehen, wie dem jedoch, was Vasari zur Erklärung der Disputa in etwas einseitiger und darum ungenügender Weise vorbringt, die Inschrift des, gleichzeitig mit seinem Buche (1580) erschienenen großen Stiches der Disputa erst den richtigen Umfang giebt: ebenso verhält es sich bei der Schule von Athen. Die Inschrift des Blattes von Ghisi, der auch die Schule von Athen gestochen hat, enthält das eigentlich Maaßgebende, daß Paulus' Eintritt unter die atheniſchen Philosophen von Raphael

dargestellt worden sei; Vasari (der die beiden Mittelfiguren irrthümlicher Weise Plato und Aristoteles nennt) fügt hinzu, es sei die Vereinigung der heidnischen Philosophie und der christlichen Theologie gemeint. Noch andere Irrthümer finden sich bei ihm: so will er in der Gruppe am Fuße der Treppe unten rechts die Evangelisten erblicken, die Raphael kaum an diese Stelle bringen wollte. Die Hauptfigur unter allen ist die des Paulus. Wie er uns entgegen den Arm ausstreckt, scheint er Ruhe zu gebieten. Jugendlich kraftvoll steht er da.

Die Darstellung des Paulus ist eine der dauernden Lebensaufgaben Raphaels gewesen.

Die Madonna di Sant' Antonio ist früher schon besprochen worden. Sie gehört zu den unzweifelhaftesten Gemälden Raphaels, zu den Arbeiten seiner Hand, die als feste Marksteine bei der Beurtheilung seiner Entwicklung dastehen. Dieses Werk wiederum zeigt, mit wie wenig Wahrscheinlichkeit eine Reihe anderer Arbeiten Raphael's, die in der gleichen Zeit etwa entstanden sein sollen, ihm *sicher* zuzuschreiben seien. Raphael's Fortschritt, im Vergleich zum Sposalizio, sein selbständiges Losgehen auf die Natur, zugleich nun die Nachahmung des Fra Bartolommeo treten hier ebenso stark hervor als beim Sposalizio die Verwandtschaft mit Perugino. Raphael stellt sich als Hauptaufgabe bei der Madonna di Sant' Antonio, Petrus und Paulus in voller Realität erscheinen zu lassen, und es gelingt ihm das in einer Weise, daß man (wie beim Sposalizio) die Tafel nicht für das Werk eines in den ersten Anfängen stehenden Nachahmers, sondern für das eines fertigen Meisters zu halten genöthigt wird. Der hier zum Ausdrucke gebrachte Gegensatz der beiden Männer, die die römische Kirche begründeten, beruht auf ernster Beobachtung der Natur und tritt in vielen Zügen hervor, die man erst allmählig herausfindet.

Zuerst, natürlicherweise, vergleichen wir die Antlitze.

Petrus blickt uns an mit dem Ausdruck unerschütterlicher Majestät, oder, um es anders zu sagen, selbstbewußter Herrschergewalt, die von denjenigen bei ihm als die vornehmste Eigenschaft

vorausgesetzt werden muß, welche den in ihm erblicken, den Christus zu seiner Nachfolge ausdrücklich berief. Raphael hat Petrus, wo er ihn später darstellt, nicht ganz in dieser herrschermäßigen Ruhe aufgefaßt, sondern mehr eine gewisse Widerstandskraft auch körperlicher Art bei ihm hervorgehoben. Mir scheint, als sei das Antlitz Gott Vaters, wie es auf der Disputa über Christus sich zeigt, aus diesem frühsten Antlitze des Petrus auf der Madonna di Sant' Antonio hervorgegangen, so daß Raphael als Darsteller Gott Vaters Michelangelo nicht nachgeahmt hätte. Auch ist der Gott Vater des Michelangelo von dem Raphael's durchaus verschieden. Paulus, Petrus gegenüber, zur Linken der Madonna, hat bei etwas gesenktem Kopfe die Augen in das Buch gerichtet, das er mit beiden Händen aufgeschlagen hält. Er ist ein jüngerer Mann als Petrus. Zwar zeigt auch bei ihm sich der Scheitel ohne Haar, die Stirnlocke ausgenommen, aber das vorhandene Haar, das bis in den Nacken herabgeht, ist dunkel und kräftig gleich dem mächtigen, lang und voll herabhängenden Barte. Die Beschaffenheit von Gesichtszügen kann ja immer nur bis auf einen gewissen Grad beschrieben werden und man läßt sich hier leicht zu mehr fortreißen als gestattet sein möchte: aber darin glaube ich nicht zu irren, wenn ich Raphael's Bestreben hier erkenne, Petrus als den Repräsentanten der in sich beruhenden Energie, Paulus als den Vertreter des schwärmerischen Studiums, verbunden jedoch mit nicht minderer Kraft, hinzustellen. Der Blick überwältigender Erfahrung, der aus Petrus' Augen uns anrührt, würde, wenn Paulus den seinigen ebenfalls auf uns richtete, ihm fehlen. Wir dürfen nicht vergessen, daß für die katholische Kirche Paulus nicht nur der gleichsam studirte Soldat (wie Schwert und Buch andeuten), sondern auch der bis in die letzten Himmelsräume entrückte Visionär gewesen ist. Eins der Gedichte Raphaels selber beginnt mit den Worten, wie Paulus, nachdem er die Geheimnisse Gottes erschaut, geschwiegen habe, so solle auch sein Mund geschlossen sein über das, was er bei seiner Geliebten erfahren habe. Ersichtlich ist auf dem Gemälde die Mühe sowohl als das Können, mit dem Raphael die beiden Apostel ausführte, die, rein künstlerisch betrachtet, in ihrem männ-

lichen Ernste zur Madonna und den beiden weiblichen Heiligen neben ihrem Throne einen wirksamen Gegensatz bilden.

Auf der Disputa begegnen wir Paulus und Petrus nun zum zweitenmale, in so ganz verschiedener Gestalt aber, daß die Unbefangenheit, mit der Raphael die heiligen Personen in ihrer äußeren Erscheinung stets dem künstlerischen Bedürfnisse dienstbar macht, hier recht hervortritt. Als Greise nehmen sie hüben und drüben die ersten Plätze neben den auf der Wolkenbank sitzenden Himmelsbewohnern ein. Wie wenig Raphael gewillt gewesen sei, damit aber einen festen Typus zu schaffen, läßt die im zweiten vaticanischen Gemach später ausgeführte Freske: „Attila vor Rom" erkennen. Paulus und Petrus stürmen hier mit gezückten Schwertern zum Schutze der heiligen Stadt vom Himmel herab, als kraftvolle Männer mit wehendem Haar und Bärten, völlig geeignet noch, das Schwert nicht nur zu zeigen, sondern auch zu gebrauchen.

In reiner Jugendkraft dagegen erblicken wir Paulus neben der für Bologna gemalten und dort jetzt wieder heimischen Heiligen Cäcilia, deren Lob aus Goethe's Munde, der sie vor nun hundert Jahren dort sah, immer noch am Schönsten erklungen ist. Hier sehen wir den Heiligen in sich versunken dastehen, ein Nachhall der Sphärenmusik erfüllt ihn, die eben herabtönt. Dunkles, den ganzen Kopf in Fülle bedeckendes Haar, das sich locken würde, wenn es länger wüchse, und ein eben so dunkler Bart sind ihm hier verliehen. Sein herabgesenkter Blick ist beschattet. Männliche jugendliche Schönheit und Kraft sind über ihn ausgegossen. Diese Tafel entstand nicht lange nach der Schule von Athen, früher jedoch als die Composition zu den Teppichen, auf denen Paulus und Petrus in hoher Lebendigkeit und männlicher Energie uns entgegentreten. Hier finden wir die Darstellung des in Athen predigenden Paulus dann zum zweiten Male, nun historisch, in Anlehnung an die Apostelgeschichte aufgefaßt.

Doch auch für den Paulus der Schule von Athen hatte Raphael die heilige Schrift gelesen, wie ein Nebenumstand zeigt, der für die Erklärungsgeschichte der Schule von Athen eine gewisse Bedeutung hat. Es handelt sich um Folgendes.

Von verschiedenen Seiten war versucht worden, die das Gemälde quer durchschneidende Treppe für seine Erklärung zu benutzen, und mit Scharfsinn hatte Scherer zuerst in Marsilio Ficino's Schriften Stellen entdeckt, die den Glauben wohl erwecken konnten, diese in auffallender Weise zum Tempel hinanführenden breiten Stufen seien in bestimmter Weise von Raphael symbolisch angebracht worden. Näher jedoch läge dann auf die Kapitel der Apostelgeschichte hinzuweisen, wo wir Paulus in persönlicher Erscheinung wirkungsvoll beschrieben finden. Paulus unterscheidet sich für uns auch dadurch von den andern Aposteln, daß seine Erlebnisse etwas von Schicksalen haben, die dem modernen Menschen leichter verständlich sind und daß er in Situationen uns entgegentritt, in die unsre Phantasie sich sofort hineindenkt. Im 21. Kapitel nun lesen wir, wie die römischen Soldaten Paulus, den die Juden denuncirt hatten, im Tempel von Jerusalem verhaften und wie das Getümmel des Volkes endlich so groß wird, daß sie ihn, als man „zu den Stufen" gekommen war, hinauftragen mußten. In das römische Lager hineingeführt weist Paulus sich dann aber als römischen Bürger aus und verlangt, daß man ihn zum Volke reden lasse. Und „nun tritt er auf die Stufen und winkt dem Volke mit der Hand". Unwillkürlich gedenken wir da des Paulus der Schule von Athen wie er auf der Höhe der Stufen stehend so kraftvoll die Hand ausstreckt. Und weiter, Kap. 26, als Paulus darauf vor Agrippa steht, heißt es: „Da begann Paulus mit ausgestreckter Hand Rechenschaft abzulegen." Diese ausgestreckte Hand finden wir zumal in Raphaels Compositionen für die Teppiche. Schon Masaccio aber hatte sie in der Capelle Brancacci als das charakteristische Zeichen des Paulus erkannt. Denn auch Masaccio fühlte das Bedürfniß, die Gestalt dieses Apostels so lebendig als möglich zu geben, und sogar der Name des Florentiners, Bartolo di Angiolino Angiolini, wird uns von Vasari genannt, als dessen, der ihm dafür zum Modell diente. Hier nun muß darauf hingewiesen werden, wie auf dem ausgeführten Gemälde der Camera della Segnatura, das so viel Schicksale gehabt hat, Paulus in seiner Kraft und Schönheit weniger hervortritt als

auf dem großen Carton zu Mailand, der als Raphael's eigne und unveränderte Handzeichnung die Gestalt des Paulus in überzeugender Aechtheit und Frische bewahrt. Hier erkennen wir die Verwandtschaft dieses jugendlichen Paulus mit dem der heiligen Caecilia erst in vollem Umfange.

Es ist viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit darauf verwandt worden, Vasari's Angabe, nicht Paulus, sondern Aristoteles sei in dieser Gestalt von Raphael dargestellt worden, der Ghisi's gegenüber zu vertheidigen. Man fängt allmälig aber an, davon abzustehen, ebenso wie man den Versuch aufgiebt, in den sämmtlichen Gestalten der Schule von Athen den künstlichen Aufbau einer Geschichte der griechischen Philosophie zu sehen. Zu Ende des 17. Jahrhunderts erst begannen diese Deutungsversuche. Allerdings muß zugegeben werden, daß weder für Paulus, noch für Aristoteles zwingende Beweise vorliegen, daß man sich also entscheiden dürfe wie man wolle: fragt man aber, für welchen Namen die größere Wahrscheinlichkeit spreche, so muß Paulus genannt werden. Scheinbar nur würde zu Gunsten von Aristoteles geltend gemacht werden dürfen, daß sich auf dem Buche, welches er auf den Schenkel gestützt hält, die Aufschrift Etica findet, wie denn zugleich auf dem Buche unter dem Arme des Mannes neben ihm Timeo steht. Diese Inschriften, die Vasari allerdings erwähnt, können in der Orthographie und in der technischen Beschaffenheit, in der sie heute sichtbar sind, nicht zu Raphaels Zeiten entstanden sein: dies wird allseitig zugestanden. Eher spräche für Aristoteles, daß auch er sich als mit ausgestrecktem Arme dastehend erwähnt findet, und zwar in den Briefen des Sidonius Apollinaris, dessen adjectivreiche Beschreibung der bildlichen Darstellung antiker Philosophen Raphael, wie es scheint, gekannt und, was eine Anzahl Gestalten anlangt, für die Schule von Athen benutzt hat. Zu Gunsten Deutung der beiden Mittelfiguren als Aristoteles und Plato spräche ferner die breite, schöne Beschreibung des Gemäldes in diesem Sinne, die Goethe in der Farbenlehre giebt. Hier stellt er die beiden Philosophen als Repräsentanten zweier Weltanschauungen auf, die die Menschheit, so lange wir von ihren Gedanken wissen,

bewegt und getrennt gehalten haben. Entgegen aber steht wieder dieser Meinung Goethe's der Umstand, daß wir die Zeiten Raphael's nicht als von diesem Gegensatze bewegt oder nur berührt sehen. Weder Aristoteles noch Plato hatten für Raphael tiefere Bedeutung, während ihn, wie wir sahen, die Gestaltung des Paulus feinlebelang beschäftigte. Unter Paulus' Zeichen ward die Reformation der Kirche angestrebt, deren Anfänge sich so lange Raphael lebte in allen Ländern Europa's noch gleichmäßig zeigten und die in ihren letzten Kämpfen sich dann erst auf Deutschland beschränkte. Paulus ist die lebendigste historische Persönlichkeit im Jahrhundert der Reformation. Aus seinen Gedanken wollte man die Erneuerung der Kirche schöpfen.

Auch dies ist noch anzuführen, wenn nach der richtigen Deutung gesucht wird. Das vorige Jahrhundert und die erste Hälfte des unsrigen waren von einer sentimentalen Anschauung des Alterthums beherrscht, die heute zu verschwinden beginnt. In der durch die geistige Cultur der Griechen repräsentirten Vergangenheit sah man einen hochbeglückten Zustand der Menschheit, den jemals wieder zu erlangen nicht möglich schien. Für das Höchsterreichbare erachtete man das verständnißvolle Durchdringen der Erbschaft an Schriften und Kunstwerken, die aus jenen Tagen höchster geistiger Schöpferkraft auf uns gekommen waren. Unwillkürlich sah man in Raphael, der der Antike ja so viel verdankte, einen Mann, der diese Anschauungen theilte. So aber lagen die Dinge nicht im Cinquecento: Raphael wurzelte durchaus in seiner eigenen Zeit, die er im Gefühle der eignen Schöpferkraft nicht niedriger stellen konnte als die noch so glorreichen früheren Jahrhunderte. Die Trennung von kirchlichem Gefühl und antiker Gesinnung, die uns heute so geläufig ist, war für Raphael nicht da: die Kirche seiner Zeit hatte das antike Griechenthum in sich aufgenommen, soweit sie es brauchen konnte. Plato, Aristoteles und Paulus standen für sie, als in dem gleichen historischen Elemente heimisch, nebeneinander. Nur war Paulus Raphael näher als Plato und Aristoteles, deren Welt darzustellen er niemals unternommen hat. Möglich wäre, daß der Greis neben Paulus, der mit empor-

weisender Hand und im Gegensatze eines kahlen Hauptes, von dessen Schläfen weißes Haar in den Bart hinabfließt, ehrfurchtgebietend dasteht, von Raphael als Repräsentant der gesammten griechischen Philosophie gefaßt worden war, so daß uns freistände, Plato oder Aristoteles in ihm zu erblicken. Möglich auch — doch ist es nichts als eine Vermuthung — daß diese Gestalt, eben weil sie Plato oder Aristoteles genannt wurde, zu dem Glauben Anlaß gab, die andere Gestalt neben ihr müsse ihrerseits entweder Aristoteles oder Plato sein, um das Paar complet zu machen. Wie dem nun aber sei: ich werde noch eine höhere, letzte Betrachtung des Gemäldes geben, bei der der Streit, welcher von beiden Männern von Raphael dargestellt worden sei, zurücktritt, wenn vorher erst das dritte Gemälde der Camera della Segnatura besprochen worden ist, ohne welches Disputa und Schule von Athen ihrem Werthe nach nicht richtig erkannt werden können, der Parnaß.

Disputa und Schule von Athen nehmen, einander gegenüberliegend, die beiden vollen Wände des Gemaches ein. Die beiden andern Wände sind von gewaltigen Fenstern durchbrochen, die, in jeder Wand nur eines, nach Osten und Westen gehend, der Morgen- und Abendsonne Eingang gewähren. Die hoch und breit einschneidenden Fensterhöhlen beeinträchtigen hier die zu bemalende Fläche so stark, daß man ihre Benutzung für eine zusammenhängende umfangreichere Composition kaum für möglich halten sollte. Raphael hat nicht nur in der Camera della Segnatura jedoch, sondern auch in dem danebenliegenden, ähnlich gebauten Zimmer gerade diese Formation der Wandfläche in genialer Weise ausgenutzt. Für den Parnaß mußte sie ihm dazu dienen, den Parnaß, oder, wie Vasari sagt, den Helikon selbst darzustellen, dessen Gipfel über dem Fenster liegt, während er rechts und links daneben herabgeht. Schlanke, zartbeblätterte Lorbeerbäume, die sich an den Seiten und auf der Höhe erheben und unter denen die Bewohner des heiligen Gebirges stehen oder gelagert sind, verleihen dem Gemälde den großen Zusammenhang, den auf der Disputa die Wolkengebilde, auf der Schule von Athen die Architektur liefert. Auf der

Mitte des Berggipfels sitzt, völlig uns zugewandt, Apollo, nackt, wie ein Gott sein darf, in behaglich genießender Stimmung die Violine spielend. Während der Apollo, der auf der Schule von Athen als Statue eine der Nischen füllt, die die Architektur des Tempels dort darbietet, nichts als das Bild einer Statue sein soll (und zwar seltsamer Weise das Abbild eines Narcissus, den man in mißverstandener Wiederherstellung mittelst einer in den Arm gelegten Leier zu einem Apollo machte), hat der Apoll des Parnaß nichts von der unbewegten Ruhe einer Sculptur, sondern erscheint wie durchzittert von Leben und Bewegung. Die rechts und links um ihn her gelagerten Musen zeigen sich nur zum Theil in antiker Gewandung, einige tragen die Tracht moderner vornehmer römischer Damen ihrer Zeit, in elegantem Faltenwerk. Apoll und die Musen nehmen die Höhe des Berges ein, der links, halb im Hintergrunde, Homer, Virgil und Dante eben emporsteigend sich nähern: diese drei als Gruppe für sich zusammengehörig und Homer als der vornehmste unter ihnen. Jedes Zeitalter hat Homer als den größten Dichter anerkannt. Das zurückgebeugte Haupt mit den blinden Augen gen Himmel gewandt, scheint er begeistert zu reden: alle übrigen schweigen, oder gebieten einander Stille, in dem Maaße als Homers Gesang sich verbreitet, den Apoll mit, man möchte sagen, leisem Getön der Violine begleitet. So hat Raphael also auch hier Bewegung in die Composition gebracht. Auf der Disputa macht die sichtbar werdende Herrlichkeit Gottes dem Durcheinandersprechen der Versammlung ein Ende, auf der Schule von Athen sucht Paulus sich Gehör zu verschaffen, auf dem Parnaß lassen Homers lautgesprochene Verse Stille entstehen. Von den übrigen Gestalten der Composition ist zu sagen, daß, wie bei Disputa und Schule von Athen, Bewohner aller Jahrhunderte bis zu Raphaels eigner Zeit untereinandergemischt sichtbar sind und daß seine Absicht nicht war, eine systematische Geschichte der poetischen Litteratur aufzubauen. Ich habe unter den Dichtern der eignen Zeit, die Raphael portraithaft realistisch darstellte, nach Raphael's Vater gesucht, dem er hier wohl ein Plätzchen hätte einräumen können. Auf der Schule von Athen hatte er, ganz am Rande rechts zu

allerletzt noch (denn auf dem Mailänder Carton fehlt es) sein eignes Bildniß angebracht, auf der Disputa wird das seines Gönners Bramante gezeigt, auf dem Parnasse hätte der alte Giovanni Santi wohl mit untergebracht werden können. Vielleicht ist er es worden, denn manches Portrait darauf bedarf noch der Erklärung. Ohne Zweifel wird Raphael das Bildniß seines Vaters, wenn auch nicht selbst gezeichnet, so doch von anderer Hand besessen haben, aber uns ist nichts Beglaubigtes darüber erhalten geblieben.*)

Bei der Schule von Athen fehlten, weniges ausgenommen, Zeichnungen, aus denen das allmälige Herauswachsen der Composition klar wird. Wer darauf bestände, könnte behaupten, sie sei von Anfang an so beabsichtigt gewesen wie wir es vor uns haben. Beim Parnaß dagegen ist Material reichlich vorhanden. Wie bei der Disputa zeigen sich hier die Entstehungsepochen verschieden sowohl in der Auffassung des Ganzen, als in der technischen Behandlung. Wie bei der Disputa verfolgen wir eine Entwicklung aus dem Einfachen in's Complicirte, eine Zunahme an innerer Lebendigkeit der Gestalten, eine sich steigernde Verbindung jedes einzelnen mit den übrigen, sowohl denen, welche sie unmittelbar berühren als überhaupt mit dem gesammten Bestande, so daß jede in immer erhöhter Kraft den integrirenden Theil eines Ganzen bildet.

Die älteste Conception des Parnaß ist uns nicht in Raphaels eigener Zeichnung, sondern in einem nach einer solchen Zeichnung angefertigten schönen großen Kupferstiche des Marc Anton erhalten, durch dessen Grabstichel soviele andre Zeichnungen Raphael's gerettet worden sind. Wir sehen, wie Raphael Anfangs die Absicht hatte, die Scene im Sinne eines antiken Basrelifs durchaus in antikisirender Haltung darzustellen. Steif, eine Leier im Arme und mit antikem Faltenwurfe bekleidet, sitzt Apollo unter den Musen da. Bei den Köpfen herrschen die Profilansichten vor, der Mangel an Bewegung soll durch etwas gezierte Haltung verdeckt werden. Die Figuren

*) Es liegen verschiedene Versuche vor, auf Vasari's allgemeine Andeutungen hin die portraitmäßigen Gestalten des Parnaß zu erklären.

sind geringer an Zahl; der zu bemalende Flächenraum ist dadurch besonders zugedeckt worden, daß die Lorbeerbäume dichter stehen und größere Laubmassen haben als auf dem Gemälde. Wie auf der Disputa die Anfangs vorhandene Architektur mit Amoretten belebt war, so sehen wir auf Marc Antons Stiche fliegende Liebesgötter Kränze aus den Gipfeln der Lorbeerbäume herabwerfen. Raphaels Verlegenheit der Wandfläche gegenüber tritt auch darin hervor, daß die Gruppen rechts und links vom Fenster, die den hier herabgehenden Parnaß besetzt halten, ohne rechte Verbindung mit denen auf der Höhe sind. Nicht die Figuren sondern die aneinanderstoßenden Bäume und Baumkronen vermitteln hier den Zusammenhang.

Die erste Umgestaltung der Composition haben wir auf einem Blatte vor uns, welches sie in der festen Gruppirung von ganz nackt nach der Natur gezeichneten Gestalten zeigt. Dieses Blatt (nicht ein Original, sondern eine alte Copie des Originales) besitzt man in Oxford, es entspricht der Behandlung nach etwa der Frankfurter Zeichnung für die Disputa.*) Auch hier ist der Schluß naheliegend, Raphael habe für das Gemälde die definitive Gestalt gefunden zu haben geglaubt und die einzelnen Figuren nach der Natur durchzuarbeiten begonnen. In der Folge aber begnügte er sich nicht damit. Das übereinstimmende Resultat, das sich aus dem Studium der vorhandenen Zeichnungen für Disputa und Parnaß (sowie für einige Theile der Deckengemälde) ergibt, ist überraschend. Weitere Zeichnungen, diesmal von Raphael's eigner Hand, lassen erkennen, daß das Gemälde so, wie es fertig dasteht, aus der Oxforder Composition allmälig nun erst sich entwickelte. Was das fertige Gemälde voraus hat, sind besonders, wie bei der Disputa, eine Anzahl ganz zuletzt erst zugefügter Gestalten, die, wiederum wie dort, als die lebensvollsten unter allen erscheinen. Auch auf der Schule von Athen war so nach Herstellung des Mailänder Cartons noch eine Gestalt zumal zugesetzt worden, die als die gewaltigste von allen und als einer der Grundpfeiler

*) Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo tritt wiederum hervor.

gleichsam der gesammten Composition erscheint. Niemand, der vor der Schule von Athen steht, würde glauben, daß gerade diese Gestalt, die des an der Treppe unten uns entgegengelagerten, in Nachdenken versunkenen Mannes, nicht von Anfang an dagewesen sei. Und so auf dem Parnasse, vorn, rechts und links vom Fenster, Sappho und der lorbeergekrönte sitzende Dichter. Sie erst lassen die übrige Composition nun etwas zurücktreten und sich besser zusammenschließen, und sie wiederum sind erst ganz zuletzt in sie hineingebracht worden.

Das Basreliefartige, auf antike Muster Hinweisende der ersten Skizze ist auf dem fertigen Gemälde nicht mehr sichtbar. Neben Disputa und Schule von Athen erscheint der Parnaß realistischer, moderner. Auch die vorhandenen Studien nach der Natur tragen diesen Charakter. Raphael hat der Composition, was den Zusammenhang der Figuren anlangt, den Schein des Zufälligen zu geben gewußt, den seine späteren Werke tragen. Die Gewänder haben die letzte Spur des Arrangirten, vom Studium älterer Meister oder der Antike Zeugenden verloren: den Gestalten der Schule von Athen und Disputa sitzt die Kleidung nicht so behaglich auf dem Leibe, wie denen des Parnaß. Die Mischung antiken und modernen Geistes, die uns hier sich offenbart, enthüllt die Gesinnung der Tage Raphaels. Die vornehm eleganten Gestalten der Musen zeigen, daß er in den Palästen Roms jenerzeit intim zu Hause war. Bewegtes geselliges Leben erfüllte die Stadt damals. Der Papst verheirathete eine natürliche Tochter: es ging toll zu in Rom bei dieser Hochzeit. Die jüngeren urbinatischen Herrschaften — Rovere's aus Giulio's Familie, die der kinderlose Guidobaldo von Urbino, Raphael's und Giovanni Santi's Protektor adoptirt hatten — kamen nach Rom und die junge Herzogin, von der Bembo im Frühjahr 1510 berichtete, daß sie alle Tage schöner werde, war die Mitte der Festlichkeiten. Raphael fand seine angestammte Fürstenfamilie im Besitze der höchsten Stellung damals, er hatte Verschiedenes für sie gearbeitet und an Gunstbezeugungen für ihn wird es nicht gefehlt haben. Damals wohl dichtete er die, weniger durch ihre Form, als durch die Gluth der Em-

pfindung uns anmuthenden Sonette, die sich auf Skizzenblättern der letzten Entstehungsepoche der Disputa gefunden haben. Möglich auch, daß die Gestalt der Poesie, die als Überschrift über dem Parnaß an die Decke des Gemaches gemalt ist, auf irgend ein Porträt zurückgeht, von dessen Urbild wir freilich nichts wissen.*) Von den vier Gestalten dieser Art ist sie die schönste. „Numine afflatur", „Von der Gottheit wird sie angehaucht" lautet die Umschrift. Mit ausgebreiteten Schwingen, mit einem Lorbeerkranze um die Stirn und mit jugendkräftig entblößten Armen, die so recht an das Reinmenschliche der Gestalt erinnern, sitzt sie da. Die unverhüllten Füße hat sie unter sich übereinander geschlagen: in dieser Stellung unbeschreiblich schön. Und die Amorettenengel, mit den Tafeln, auf denen die Inschrift steht, sind die schönsten von allen. Auch für diese Gestalt haben wir eine frühere Redaction, wie für andere Compositionen der Decke Beweise früherer, geringerer Auffassung nicht fehlen. Von diesen nenne ich nur die Darstellung des Sündenfalles, dasjenige Stück der gesammten Malerei außerdem, das am meisten die ursprüngliche Frische bewahrt hat. Auf der ersten Zeichnung stehen die Figuren beinahe unbewegt nebeneinander. Adam an den Stamm eines Baumes gelehnt, greift, sich ein wenig vorbeugend, nach der Frucht. Auf dem Gemälde ist alles umgeändert. Adam sitzt uns zugewandt da. Es ist als hätte ein Wort aus Eva's Munde, oder das leichte Geräusch nur, mit dem sie den Ast herabbog um die Feige zu pflücken, ihn aus Gedanken erweckt: plötzlich wendet er sich ihr zu und sieht sie in voller verführerischer Schönheit dicht neben sich. Lächelnd steht sie da, die verhängnisvolle Frucht zwischen den Fingerspitzen der erhobenen Hand. Wer hätte da widerstanden? Wie völlig anders hatte Michelangelo die Scene dargestellt, der damals nicht weit von Raphael die Decke der Sistinischen Capelle malte.

*) Vornehme Damen ließen sich in Rom als Madonnen malen. Es würde sich bis in unser Jahrhundert ein Katalog schöner Frauen aufstellen lassen, die von den Künstlern als Madonnen oder Göttinnen verewigt worden sind.

Die gegebenen Beschreibungen genügen, um das zu schildern, was die Camera della Segnatura beherbergt. Einzelheiten des weitern Schmuckes dürfen übergangen werden. Auch von der vierten Wand (der zweiten dem Parnasse gegenüberliegenden Fensterwand) braucht hier nicht die Rede zu sein. Die ursprüngliche Malerei, deren Skizze wir noch besitzen, ist hier durch die Zusammenstellung von drei Darstellungen in höchst realistischer Ausführung ersetzt worden, die dem Uebrigen nicht ganz entsprechen. Der Parnaß, obgleich besser erhalten als Disputa und Schule von Athen, ist weniger sichtbar, weil wir ihn, geblendet von dem gewaltigen Fenster, um das er gemalt ist, schwer erkennen: Disputa und Schule von Athen beherrschen Anfangs denjenigen völlig, der in das Gemach eintritt und beherrschen auch unsre Erinnerung.

Etwas Freudiges, Festtägliches weht wie morgendliche Frühlingsluft aus den Gemälden uns an. Es ist der Athemzug des römischen Daseins, wie es Raphael empfing, als er sich aufmachte, dem höchsten Herrscher der Welt das auf die Wände seines Wohnzimmers zu malen, was ein Widerschein der höchsten Anschauungen sein sollte, die die eigne Zeit gewährte. Jede Epoche hat ihr Ideal. Die Menschheit hat zu allen Zeiten nach rückwärts und vorwärts den Ausblick in eine goldene Vergangenheit und in eine goldene Zukunft gehabt. Die Ahnung einer Ruhe, einer Stille vor und nach dem unendlichen Ringen der Nationen in sich und nach außen. Auch heute ist das Leben nur erträglich im Glauben daran. Darum mühte sich der Einzelne: seinem Volke das einmal schaffen zu helfen. Die christliche Theologie nennt diesen Zustand das Reich Gottes auf Erden: Auflösung alles politischen Ehrgeizes und Verwendung der geistigen Kraft nur auf Erforschung der Menschenseele und der natürlichen Erscheinungen.

Jede Nation auch wird insgeheim die Hoffnung hegen, sie werde als die auserlesene in diesem Reiche der Zukunft die erste Stelle einnehmen. Ihre Geschichte sei es, die diesem erwünschten Abschlusse als zuleitende Vorstufe vorangehe. Nirgends ist dieser Traum von Vergangenheit und Zukunft sicherer und in großartigeren

Bildern geträumt worden als in Rom zu den Zeiten, wo Raphael dort zu arbeiten begann.

Rom war bis dahin nur die Stätte gewesen, wo hingeschwundener Größe gedacht werden konnte. Im Laufe des Quattrocento aber schon, als nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon die Stadt sich langsam wieder mit neuen Werken zu schmücken und aufzurichten begann, waren Pläne zu Bauten dort gefaßt worden, die die Würde der die Welt beherrschenden Macht auch in äußerem Umfange repräsentirten. Wir wissen, was Nicolaus V. vorhatte. Wir sehen, wie seine Nachfolger bauen und wie auch in den drückenden Zeiten der Borgia's an der Umgestaltung der Stadt weiter gearbeitet wird. Diesen Bemühungen lag bis dahin nur die Prachtliebe der Päpste und Cardinäle zu Grunde und der Gedanke, über den Ruinen der Stadt eine neue Stadt zu errichten, die mit der alten wetteiferte, war noch nicht gefaßt worden. Damit aber sehen wir Giulio II. jetzt den Anfang machen. Mit unerhörten architektonischen Unternehmungen wollte er sein Leben, soviel davon noch übrig war, abschließen. Als Politiker und Soldat für die Würde des Papstthums und Italiens, als Kunstliebhaber und Regenerator der Stadt für die Wiederherstellung Roms eingreifend, ging er aus dem Bereiche bloßer Projecte zu thatkräftigem Anfassen der Dinge über. Italien wollte er unter die Botmäßigkeit der Kirche bringen, das war seine Absicht; eingestanden wurde das aber nicht, sondern Giulio zog an der Spitze einer Armee aus, um die italiänischen Städte als „Befreier" von den inneren Tyrannen und das Land, im Ganzen, von der Herrschaft der fremden Barbaren zu erlösen. Und in diesen Feldzügen war er siegreich, und in Rom wurde die uralte Peterskirche, an die, obwohl ihre Säulenreihen längst umzufallen drohten, doch Niemand die Hand anzulegen den Muth besaß, eingerissen und mit der Ausführung des ungeheuren Neubaues durch Bramante thatsächlich ein Anfang gemacht. Und ebenso wurden für den Vaticanischen Palast die kolossalen Entwürfe thatsächlich ausgeführt, die Bramante ihre Entstehung verdankten: zwei Unternehmungen, welche Rom die beiden Monumente geschenkt haben, die es zu einem Wunder unter den Städten machen.

Wir haben zu erwägen, was darin lag, daß Raphael, in der Mitte der Zwanziger stehend, beseelt von der unerschöpflichen Phantasie und der schaffenden Kraft, die wir in ihm bewundern, zwischen Giulio II. und Bramante, diese beiden Männer gerieth, die alt und durch alle Stürme des Lebens hindurchgegangen einer wie der andere, dieses Kind als Dritten im Bunde neben sich aufnahmen. Denn wie nah Raphael beiden stand, zeigen die Verhältnisse.

Es ist schwer, sich mit unseren heutigen, das Endliche zu so ungeheuren Raumbegriffen ausdehnenden Gedanken in die engen Anschauungen der Tage des beginnenden Cinquecento hineinzuversetzen. Der antiken Menschheit war es gegeben, die Welt als eine innerhalb des unendlichen leeren Raumes schwebende Kugel zu denken: ein gestaltetes Etwas innerhalb eines gestaltlosen, unendlichen Nichts*). Raphael's Generation war ein Rest dieser Fähigkeit noch verblieben. Die Erde war seiner Epoche noch die allein Gestalt habende Mitte der Schöpfung, und über den Gewölken eröffneten sich um sie her die Wohnungen der Seligen. Dieser Himmel lag dicht und niedrig auf der Erde. Er war gleichsam das unterste Stockwerk des göttlichen Weltpalastes, dessen Keller die Erde bildete. Man stieg absehbare Treppen hinauf und hinunter, wie ein paar tausend Jahre früher den Griechen die untersten Säulen der goldenen Paläste, in denen die Götter wohnten, durch die Gewölke durchzuschimmern schienen, von denen der Gipfel des Olymp verhüllt war. Jene Wolken, auf denen die Heiligen und Seligen der Disputa sitzen, hingen dem Glauben derer zufolge, die das Gemälde damals anstaunten, als es eben entstanden war, wirklich so tief auf die Altäre herab. Wenn sie sich öffneten, so durfte in menschlicher Nähe das sonst Unsichtbare sichtbar werden. Dante war der erste, der das Paradies als den Aufenthalt der Seligen und Gottvaters zugleich künstlerisch constructiv so mit der Erde verbunden hatte.

Wenn den Griechen der Olymp die Stelle aber war, wo irdisches und überirdisches Dasein sich berührten, so ist für die Epoche

*) Nitzsch, Metaphysik (ed. Wiese).

Raphael's Rom dieser Platz gewesen. In kirchlichen und politischen Dingen galt Rom als die ewige Stadt. Hauptstadt der Welt von jeher und für alle Zukunft. Keine Stelle der Erde denkbar, die an Würdigkeit Rom gleichkäme. Seit uranfänglicher Zeit hatte Rom die Geschicke der Völker bestimmt. Noch wer heute nach Rom kommt, fühlt sich Angesichts der zu Tage stehenden Reste ehemaliger Kraft und Größe ergriffen von den Gegensätzen, deren Widerstreit auf dieser Stätte ein Schlachtfeld gehabt, wo immer neuer Schutt sich anhäufte und immer neues Gewaltiges über Zerstörtem sich erhob. Die Schwachheit und Vergänglichkeit der Völker wie der einzelnen Männer tritt nirgends uns so entgegen wie hier: nirgends aber auch so sehr ihre Größe. Alles erscheint von vornherein als vergänglich und als eine Beute des Todes: nirgends aber zeigt sich so glänzend auch, was die kurze Spanne Leben, die dem Menschen vergönnt ist, an Thaten aus ihm hervorzulocken vermöge. Steigen uns Nachgeborenen, die außerhalb der römischen Kirche und der italiänischen Nationalität stehen, solche Gefühle und Gedanken heute noch auf, in welchem Maaße müssen sie diejenigen erfüllt haben, die zu Raphael's Zeiten an diese Stätte kamen, wo dem Ehrgeiz die höchsten Ziele gesetzt wurden. Wo nichts Werth hatte als geistige Potenz, der gegenüber Geld und Familie und mitgebrachte Verbindungen in zweiter Linie standen. Wo Jeder nur das war, was er im Momente zu sein Kraft besaß. Diese Reducirung jedes Menschen auf sich selber allein war das Geheimniß Roms. Dort galt nur: stärker zu sein als die Uebrigen oder denen sich unentbehrlich zu machen, die stärker waren als man selber.

In Raphael's Anfangszeiten war auch der Graf Castiglione eines Tages in Rom eingeritten, um dort sein Glück zu versuchen. Hier das Sonett, in dem er den ersten Eindruck darstellt.

Ihr Hügel Rom's und ihr, geweihte Trümmer,
Die ihr den Namen nur der Stadt gerettet:
So Manchem ward in eurem Schutt gebettet,
Der einst gestrahlt und dann verlöscht auf immer.

Kolosse, Säulen, hochgeschwungne Bogen,
Einst im Triumph, im Glück, im Glanz errichtet —

Fort! — oder, schlimmer noch: beinah vernichtet,
Und um den alterworbnen Ruhm betrogen!

Ein Volk, das euch nicht kennt, hängt seine Sagen
An eure Reste. Tausend Jahre thürmen,
Was wieder tausend Jahre nun verzehren.

Und ich! Wird nicht nach kurzgemessnen Tagen
Mit all den Qualen, die es noch durchstürmen,
Mein Herz als Staub zu diesem Staub gehören?

Castiglione schreibt von Rom dann an seine Mutter über die Zukunft eines seiner Brüder, den er in den Dienst eines Cardinals zu bringen hofft. „Er wird", schreibt er*), „eine unabhängige Existenz in Rom führen und sich gleich ein bedeutendes Ziel stecken können." „Sich im Vatican Verbindungen schaffen, heißt es in einem anderen Briefe, wird nichts Geringes sein. Wer nichts wagt, gewinnt nichts. Rom ist der eigentliche Ausgangspunkt der Gelehrsamkeit." „In Rom nur bemerkt zu werden, schreibt Erasmus von Rotterdam damals von dort an einen Freund, ist schon ein ungemeiner Erfolg." Und nun denken wir Raphael über all solch vorbereitende Bemühungen, die den Talentvollsten doch nicht erspart blieben, hinausgehoben und gleich auf die Höhe gestellt, zu der die Gemeinschaft mit Giulio II. und Bramante ihn berechtigte! Nicht als Geistlicher, Gelehrter oder Politiker nur mit Erwartungen allgemeiner Art sich tragend und auf gelegentliche Befriedigung seines Ehrgeizes angewiesen, sondern unabhängig und als schaffender Künstler an der greifbaren Ausführung dessen gleich fest betheiligt, was als symbolische Verwirklichung der großen Gedanken, die gehegt wurden, deren unmittelbare Realität bezeugte. Bedenken wir Raphael's jugendliches Alter. Seine Fähigkeit, sich anzuschmiegen. Seine Gabe, fremde Gedanken in sich aufzunehmen. In Geymüller's genialen Zeichnungen stehen uns die Aufrisse der Peterskirche vor Augen, wie Bramante, um den Ansprüchen Giulio's zu genügen, einen nach

*) Lettere I, 17.

dem andern erfand: im Großen und Ganzen entspricht das Innere des Baues auch in der Vollendung heute dem noch, was Bramante wollte. Im Vaticanischen Palaste dagegen erhebt sich die wunderbare Nische vor uns, mit der Bramante den inneren Hof des von ihm neu erdachten Baues schmückte: Alles, was wir an irdischen Bauten als kolossal und groß und schön und frei rühmen, steht in diesen Werken vor unsern Augen. Damals allerdings nur Pläne, Phantasien, von denen Bramante's Gedanken unablässig erfüllt waren, zugleich aber doch auch ein Anfang gemacht, sie auszuführen.

Konnte Raphael da nicht die Idee kommen, in der Disputa die Fundamentirung der neuen Kirche zu symbolisiren und in der Schule von Athen deren letzte Vollendung vorweg zu nehmen?

Was sollte die Schule von Athen darstellen? Einen Tempel, der im Sinne der damaligen Weltanschauung zugleich Kirche und Akademie war.

Bedenken wir, daß in jenen Tagen von der Reform der Kirche Alles im weitesten Umfange noch erhofft wurde, was innerhalb menschlicher Erwartungen überhaupt lag. Wie bei den Anfängen der französischen Revolution glaubte die Welt an die Möglichkeit eines alle Menschen umfassenden geistigen Zustandes, der ihre Wünsche befriedigte. Alterthum und eigne Zeit würden gleichmäßig an ihm betheiligt sein. Raphael's Phantasie durfte wohl den Flug wagen, die Peterskirche in ihrer einstigen Vollendung als die Stelle aufzufassen, in der die Religion der Zukunft ihren Centralpunkt besäße. Es gab kein Ereigniß, in dem das Gelingen all dieser Hoffnungen sich einfacher symbolisiren ließ, als die Predigt Paulus' in Athen. Die Aufgabe der Philosophen bestand den Anschauungen der Zeit Raphael's nach darin, daß die Lösung der Zweifel über die Natur des Göttlichen, die der Anblick der Dinge in uns erregt, von ihnen vorbereitet würde. Die Lösung selbst aber konnte nur von der Offenbarung ausgehen. Und so denn, wie drüben der Himmel sich öffnet, um durch den Anblick der Dreieinigkeit die widerstrebenden Meinungen zu vereinigen, tritt hier Paulus unter

die heidnischen Philosophen um zu beweisen, daß das, was er bringe, nur das letzte Resultat ihrer eignen Lehre sei.

Als die zweite Auflage meines Lebens Raphael's ins Englische übertragen wurde, schrieb ich das die Camera della Segnatura betreffende Kapitel dafür um, so daß es völlig neue Fassung erhielt. Mir ist daran gelegen, daß es auch in dieser Form bei uns bekannt werde, und füge ich es deshalb hier ein. So wie ich es jetzt gebe, entspricht es auch dem, was ich in meinen Vorlesungen zu sagen pflege.

XII.

Rudolf Stang's Stich des Abendmahles von Lionardo da Vinci.

Die Menschheit erfreut sich eines ästhetischen Gemeinbesitzes, ohne dessen Genuß sie ihre Lebensarbeit nicht würde vollbringen können. Aus Werken der Dichter, der bildenden Künstler, der Componisten, der Geschichtschreiber, sowie aus den Schätzen an lebendigen Erinnerungen, die von Jahrhundert zu Jahrhundert sich im Stillen vererben, bestehen die geistigen Werthe, die uns unentbehrlich sind und deren Verlust beinahe undenkbar erscheint. Man stelle sich das Deutsche Reich vor mit all seinen Armeecorps, seinen Schiffen, seiner Ein- und Ausfuhr, seinen Fabriken, seiner Landwirthschaft und woran sonst bei sichtbarer Macht und Reichthümern gedacht werden kann: ohne Shakespeare's, Goethe's, Schiller's und Homer's Werke, ohne Mozart und Beethoven, ohne die Erinnerungen unserer Sage und Geschichte, ohne Alles, was sonst Herz und Auge erfreut, würden jene Güter, die für Manchen freilich als die allein wirklichen gelten, wie eine ungeheure trübe Masse erscheinen, um deretwillen es nicht der Mühe werth wäre, zu sorgen und zu arbeiten.

Was jede Nation für sich und was alle Völker zusammen als diesen ästhetischen Gemeinbesitz anzusehen haben, darüber sind sie wohl unterrichtet. Man ist sich bewußt, welchen Stücken die Ehre zukomme, in dem großen Inventarium der geistigen Güter eine Nummer zu bilden, und weiß, welchen Rang den einzelnen Nummern untereinander zukomme. Mag heute von manchen Seiten gegen die Dichter der Griechen und die Prosaiker der Römer angreifend vorgegangen werden: aus den Stellungen, die diese größten Dichter und Schriftsteller der Welt fest einnehmen, wird nichts sie heraus-

drängen, und so auch die Schöpfungen der großen Bildhauer der Griechen und der Italiäner nicht. Nicht nur Dieser und Jener ist von der Schönheit und dem Gehalte ihrer Werke durchdrungen, sondern das Gefühl, daß ihnen der Fortschritt zum Höheren verdankt werde, wurzelt so tief in uns, daß die Möglichkeit einer Erschütterung dieser Ueberzeugung uns ebenso fern liegt wie der Gedanke überhaupt, daß unser gesammtes Culturleben einmal zusammenstürzen und versinken könne. Doch es soll von diesen Dingen in weiterem Umfange jetzt hier nicht die Rede sein. Ich gehe von der allgemeinen Betrachtung nur aus, weil sie meinem Gefühle nach gerade jetzt nicht oft genug zur Sprache kommen kann. Die Rede soll sein diesmal nur von einem Werke der Malerei, das der Menschheit angehört und dessen Anspruch, hier genannt zu werden, gewiß Niemand in Abrede stellen wird, das zugleich aber, es klingt seltsam, Niemand heute, das Wort im schärferen Sinne genommen, weder gesehen hat noch sehen könnte. Das als vorhanden gilt, ohne eigentlich noch vorhanden zu sein —: Lionardo da Vinci's Abendmahl, vor vierhundert Jahren im Kloster Santa Maria delle Grazie zu Mailand von ihm auf die Wand gemalt. Das Gemälde selbst ist so gut wie zerstört, der vor nun hundert Jahren von Raphael Morghen danach gemachte Kupferstich so völlig aber an seine Stelle getreten, daß er das Werk beinahe ersetzt, zu dessen verblaßten Ueberbleibseln, mit diesem Stiche in den Gedanken, die Menschen emporsehen, als ob die Gestalten der Composition noch sichtbar seien.

Lionardo da Vinci ist einer von den drei modernen Künstlern der Italiäner, die größer waren als die übrigen und danach „die großen Meister" genannt werden: Raphael, Michelangelo und Lionardo, dem Range nach heute so geordnet, obgleich das Urtheil ihrer Zeit und die Chronologie die umgekehrte Reihenfolge forderten. Drei Männer, in Zeiten fallend, wo die bildende Kunst das höchste Mittel bot, geistiges Leben darzustellen, und Jeder in seiner Weise in einem Umfange dieses Mittels sich bedienend, die, wie sie vier Jahrhunderte hindurch das Staunen der Menschen erregt hat, es auch in Zukunft, soweit diese Zeitlichkeit noch dauern wird, erregen

wird. Lionardo war der Anlage nach vielleicht der am reichsten Begabte von ihnen, den Schicksalen nach aber, die ihm selber wie seinen Werken beschieden waren, der am wenigsten Glückliche. Wie fast alle seine Werke, ist auch sein Abendmahl vom Tage der Entstehung an raschem Untergange geweiht gewesen. Ich sage vom Tage der Entstehung an, weil Lionardo's Eigensinn, mit Oelfarben auf eine ihrer Anlage nach feuchte Wand zu malen, die Vernichtung vorbereitete. Daß das Abendmahl die vornehmste unter seinen Schöpfungen gewesen sei, schließen wir aus einigen auf uns gekommenen Urtheilen Gleichzeitiger; daß die Vernichtung schon früh begann, entnehmen wir ebenfalls zeitgenössischen Berichten. Die Lebenskraft des Werkes aber ermessen wir daraus, daß, nachdem dieses Zugrundegehen dreihundert Jahre gedauert hatte, nach den noch kaum sichtbaren Spuren von Lionardo's eigner Arbeit Morghen's Wiedererschaffung entstand, die, wie ich sagte, an die Stelle des Werkes selbst tretend, es der Menschheit ersetzte. Niemals vorher war dergleichen von einem Kupferstecher geleistet worden. Denn so hoch auch der Stich anzuschlagen ist, den Edelinck nach Lionardo's gleichfalls zerstörter Reiterschlacht gemacht hat, und der hier etwas in noch höherem Grade Vernichtetes und Verlorenes wieder ins Leben rief, so steht dies Gemälde an geistigem Inhalte dem Abendmahle nicht gleich, das wohl als die herrlichste und ergreifendste Darstellung bezeichnet werden kann, die wir aus der Geschichte Christi besitzen, und das, mag man es betrachten wie man will, unübertrefflich genannt werden darf. Denn was uns bei den Werken antiker Kunst immer wieder in den Sinn kommt: daß sie von der Natur selber hervorgebracht zu sein scheinen, als habe es eine Zeit gegeben, wo die schaffende irdische Kraft nicht nur die Dinge, sondern Abbilder der Dinge zugleich mit habe wachsen lassen, dies Gefühl erweckt auch Lionardo's Abendmahl.

Die Composition ist bekannt und so oft, auch von mir selbst, in Worten dargestellt worden, daß es als zuviel erscheinen möchte, das, was Jedem wie vor den Augen steht, noch einmal vorzuerzählen. Aber es gibt gewisse Dinge, an denen die Welt nicht genug haben kann, wie Kinder an manchen Märchen, die sie immer von Neuem

hören wollen. Es ist nun lange Zeit, daß ich fast Jahr für Jahr einem Auditorium voll junger Leute einmal den Vorgang zu erklären habe: immer wieder die gleiche Erfahrung, wie das Bild sie alle ergreift und wie verständlich ihnen, wenn man ihre Aufmerksamkeit darauf gelenkt hat, jede Gestalt in ihrer Bewegung ist. Ich kenne kein anderes Werk, auf dem die Figuren so zu sprechen scheinen wie hier. Eine Scene, so einfach, als geschähe nichts, und so erfüllt zugleich von Leidenschaft, daß stärkere, innere wie äußere, kaum denkbar wäre. Ein Aufruhr des Geistes, in den wir mit hineingerissen werden. Die Geschichte Christi enthält ja viele Momente, die unser ganzes Gefühl in Anspruch nehmen, fast immer aber rückt sie ein gewisser historischer Schimmer doch in eine wenn auch noch so leise sich bemerkbar machende Ferne: hier aber, wie Lionardo das Ereigniß faßt, empfinden wir uns als unmittelbar betheiligt. Eine Anzahl Männer, die nur auf sich angewiesen sind. Die die Empfindung zu beherrschen beginnt, daß eine Katastrophe nahe sei. Die alle fühlen, daß es keinen Rückweg und Stillstand gebe. Die nur das Eine sicher wissen, daß, was auch komme, Jeder auf den Andern sich verlassen müsse. Und diesen Männern erklärt der, der ihr Meister ist, einer von ihnen werde ihn verrathen! Den Eindruck, den diese furchtbaren Worte auf sie machen, hat Lionardo darzustellen unternommen. Niemand hat vor ihm oder nach ihm ein so erschütterndes Ereigniß zum Vorwurfe eines Kunstwerkes gemacht. Es war hergebracht, das Abendmahl Christi in den Speisesälen der Klöster auf die Wand zu bringen: kein Künstler vor Lionardo aber war auf den Gedanken gekommen, es so zu fassen wie diesmal geschehen ist.

Das Gemälde ist anderthalbmal so breit als hoch. Eine mit einem, wie berichtet wird, der Natur aufs treueste nachgebildeten Leinentuche bedeckte lange Tafel haben wir quer vor uns, die uns zugekehrte Seite frei, die andere mit den Aposteln besetzt, Christus die Mitte haltend. Er allein auch ganz en face uns zugewandt, während die Apostel in dem Maaße, als sie zur Rechten und Linken von ihm entfernter sitzen, mehr ins Profil übergehen, die beiden äußersten, rechts und links an den Kopfenden der Tafel,

völlig von der Seite sichtbar. Sechs zu beiden Seiten Christi, und diese hier und dort wiederum in je zwei Gruppen von drei Aposteln getheilt. Jede dieser vier Gruppen in sich eine abgeschlossene Einheit bildend, alle aber auch wieder mit Christus, als ihrer Mitte, direct verbunden. Schon diese Theilung und zugleich Vereinigung der Gestalten fordert zur Bewunderung heraus. Denn wie die Gruppen verschieden behandelt und zu einander in Gegensatz gebracht und doch wieder alle vier zu einem Ganzen zusammengefügt sind und keine Figur ohne Rücksicht auf sämmtliche andere gedacht worden ist: dies zu verfolgen, lockt zu immer neuer Betrachtung. Man bedenke nun, daß diese Zwölf, mit Christus, mehr als zwei Dutzend Hände sichtbar werden lassen, an denen jeder Finger sozusagen seine eigene Sprache redet! Man vergleiche, was die Kunst an sprechenden Händen übrigens hervorgebracht hat, mit denen hier: gleich energische Bewegungen hat Michelangelo wohl gezeichnet, gleich schöne Raphael, wie ich denn keinen von den Dreien hier dem anderen nachsetzen möchte, einen größeren Reichthum aber an gleichem Ort und Stelle hat keiner dargeboten. Und dieser Fülle und Mannigkeit das Uebrige entsprechend. Jede Figur, solange man sie betrachtet, erscheint als die Hauptfigur. Jede glauben wir zu durchschauen. Nichts in diesem Werke, bei dem man sich sagen müßte, es gehöre einem anderen Jahrhundert an und bleibe ein aus diesem stammender, mehr zu betrachtender als zu verstehender fremder Rest, sondern das Ganze frisch gewachsen, als ob es eben entstanden sei.

Und doch, wie wir heute urtheilen dürfen: all diese Composition nur langsam gewachsenes Menschenwerk. Es ist eine der erhebendsten Arbeiten, verfolgen zu dürfen, wie auch die größten schaffenden Geister nur mühsam fortschreitend ans Ziel gelangen. Ueberall, wo wir bei Raphael, den ich hier als den Vornehmsten nenne, weil am meisten Material bei ihm für die Untersuchungen vorliegt, die Entstehung der Werke betrachten, gewahren wir, daß der Gedanke sich langsam entwickelt, und wie das, was das eigentliche Lebenscentrum des Werkes ausmacht, zuletzt oder zu allerletzt erst hineinflog. Man sollte das Umgekehrte vermuthen, nirgends aber, wo ein Weg sich überhaupt erkennen ließ, war er anders. Immer

weiter wird der Horizont, immer klarer die Richtung, die es innezuhalten gilt. Nur wenige Blätter, Zeichnungen und handschriftliche Notizen Lionardo's stehen uns zu Gebote: wie diese kümmerlichen Reste ehemaligen, wohl für immer verlorenen Reichthums sich aber vor meinem Blicke enthüllen, enthalten sie genug von der Entstehungsgeschichte der Composition, um uns ahnen zu lassen, wie Lionardo verfuhr. Wie er aus der bisher nur epischen Behandlung der Scene zur dramatischen strebte und, nachdem einmal ein bestimmter Punkt gefunden war, von dem man ausginge, nach mannigfachen Versuchen derjenige endlich entdeckt ward, der dem Ganzen durchaus andere Gestaltung gab als in den Anfängen der Arbeit gewollt worden war.

Eine der werthvollsten Publicationen Lionardo betreffend sind die beiden schönen Bände „The Literary Works of Leonardo da Vinci" von Dr. Jean Paul Richter*). Hier finden wir das geringe, aber wichtige Material zusammen, aus dem die Vorgeschichte der Composition sich construiren läßt. Mögen wir es ordnen wie wir wollen, deutlich tritt die Arbeit der sich mühenden Phantasie hervor, die allmälig erst sich den Anschauungen entwindet, mit denen begonnen worden war. Roselli's Abendmahl in der Sistinischen Capelle oder das dem Raphael früher zugeschriebene in Florenz zeigen uns am bequemsten, wie die Scene bis dahin gefaßt worden war. Ein stilles Beieinandersitzen, jeder Apostel mit sich beschäftigt oder höchstens dem Nebenmanne zugewandt. Lionardo scheint das von Anfang an gefühlt zu haben, daß ein zusammenfassender Moment die Gestalten auf einen Punct vereinigen müsse. Das Natürlichste war, Christi Worte, der, dem er den Bissen eintauche, werde der Verräther sein, so zu fassen, als ob alle am

*) Ich weiß, was gegen die Arbeit gesagt werden kann und auch gegen sie gesagt worden ist; jedenfalls ist sie die Frucht energischer Thätigkeit. Sehe ich von dem Verfehlten ab, was sich doch in wenig Worten hervorheben läßt, und vergleiche damit das Gelungene und zu Dank Verpflichtende, was denn doch eine respectable Masse ausmacht, so würde ich mir undankbar erscheinen, wenn ich nicht eingestehen wollte, wie viel Förderung und Genuß ich diesem Buche verdanke, dessen Verlust, wollte man es als nicht vorhanden ansehen, ein sehr empfindlicher wäre.

Tische sie vernommen hätten und als ob das gleichzeitige Vorstrecken der Hand des Judas zur Schüssel, aus der Jesus ihm den eingetauchten Bissen gab, sie allesammt im Innersten träfe. Dem Evangelium nach waren es aber nur Petrus und Johannes, die den Sinn des dargereichten Bissens verstanden.

So nun sollte die Scene zuerst gefaßt werden: Christus, Petrus, Johannes und Judas als in der eigentlichen Handlung begriffen, die Uebrigen gleichsam nur die Umgebung bildend, nur unter dem Eindrucke der Worte stehend, daß einer von ihnen der Verräther sei.

Hierfür nun hatte Lionardo, bei dem schriftstellerische und künstlerische Arbeit oft verbunden erscheinen, Notizen gesammelt. Er beschrieb Stellungen, durch welche am verständlichsten die Ueberraschung, in die Christi Ausspruch die Apostel versetzte, zur Erscheinung gebracht werden könne.

„Einer, der eben trinken will, hält die Trinkschale in ihrer Lage, wendet sich von ihr ab dem zu, welcher redet".

„Ein Anderer verschränkt die Finger seiner Hände ineinander und wendet sich mit gerunzelten Brauen zu seinem Genossen."

„Ein Anderer mit geöffneten Händen zeigt deren glatte Flächen, zieht die Schultern aufwärts zu den Ohren und zeigt mit dem Munde sein Erstaunen an."

„Ein Anderer spricht dem Anderen ins Ohr und der, der ihn anhört, wendet sich zu ihm und nähert das Ohr, indem er ein Messer in einer Hand und in der anderen ein mit diesem Messer halb durchschnittenes Brot hält."

„Ein Anderer, der beim Sichumwenden ein Messer hält, stößt mit dieser Bewegung eine Trinkschale um, daß sie sich über den Tisch hin ausgießt."

Und auf einem zweiten Blatte:

„Ein Anderer legt die Hände auf den Tisch und blickt."

„Ein Anderer bläst auf einen Bissen."

„Und ein Anderer neigt sich (vor), um den zu sehen, der ihn anredet, und macht sich mit der Hand Schatten über den Augen."

„Und ein Anderer beugt sich hinter den, der sich vorneigt, zurück und blickt den, der spricht, an, zwischen dem Vorgeneigten und der Mauer."

Wir sehen diesen abgerissenen Blättern nicht an, ob sie Alles enthalten, was Lionardo an solchen Beobachtungen notirte. Seine Art war, so zu verfahren. Einige der angedeuteten Stellungen finden wir noch bei den Gestalten des vollendeten Gemäldes, Anderes erblicken wir da weiter ausgeführt. Eine darunter sehen wir auf der Windsorer Federskizze, die ich für die älteste halte, benutzt, während sie später verschwindet. Ziehen wir zuerst nun in Betracht, was die vorhandenen Skizzen Gemeinsames haben.

Wir bemerken, daß von der kunstreichen Eintheilung der Apostel in vier Gruppen anfangs noch kaum etwas sichtbar ist. Den früheren Darstellungen des Abendmahles gemäß finden wir Judas an der uns zugekehrten, übrigens leeren Seite der langen Tafel sitzen, so daß seine Gestalt ganz und gar sichtbar ist, während die übrigen Figuren, die Beiden rechts und links an den Kopfenden der Tafel abgerechnet, durch die Tafel beim Gürtel durchschnitten werden. Diejenige Gestalt also, auf deren Gegensatze zu Christus die Composition des Gemäldes zu beruhen scheint, war anfangs anders gedacht und ist zuletzt erst an die Stelle gebracht worden, wo wir sie sehen. Als Hauptperson jedoch sollte sie auch auf der ersten Skizze schon erscheinen; wie äußerlich aber hier noch ihr Verhältniß zu Christus! Und wie erschütternd bei der schließlichen Fassung, wo Judas, weit vorgebeugt, mit durchdringendem Blicke Christi weitere Worte erwartet. Auf der venetianischen Handzeichnung tritt Judas' Bewegung nicht deutlich hervor, und zwar hat der Copist (denn das Blatt kam uns nur in einer alten, aber gleichzeitigen Abzeichnung zu) dies wohl verschuldet. Auf der Windsorer Federzeichnung haben wir die Scene sogar doppelt skizzirt vor uns: einmal wie Judas sitzend und vorgebeugt mit ausgestrecktem Arme zu der vor Christus stehenden Schüssel hingreift, das zweite Mal wie er, sich vom Stuhle halb erhebend, diese Bewegung ausführt: dies wohl die spätere und lebendigere Fassung der Scene auf dem gleichen Blatte. Gemeinsam ist diesen früheren Auffassungen auch, daß Johannes, wie er bis dahin zuweilen dargestellt zu werden pflegte, dicht neben Christus wie schlafend daliegt, wovon auf dem Gemälde später keine Spur zurückblieb.

Worin die venetianische und die Windsorer Handzeichnung sich unterscheiden, ist zum Theil nun schon gesagt worden. Sicher erscheint mir, daß bei der venetianischen der Uebergang zu anderen Gedanken bereits vorliegt als die schriftlichen Notizen angeben. Ein Schritt weiter war hier gethan worden den Skizzen des Windsorer Blattes gegenüber. Nicht mehr der Moment des Innehaltens aller Bewegung bei den Aposteln ist gewählt, sondern, wie beim Gemälde, der des Zweifels, wer von den Zwölfen von Christus angedeutet worden sein könne, und der Versuch jedes Einzelnen, sich entweder vor sich allein, oder vor den nächsten neben sich, oder zu Christus gewandt, zu rechtfertigen. Daß Judas also den Bissen empfängt, fällt fort. Christus sitzt ohne Handlung da. Petrus wendet sich an ihn, um zu fragen, wen er gemeint habe (an Christus selbst also, statt an Johannes, wie das Evangelium erzählt und das Gemälde zeigt), und der Handbewegung Christi sieht man an, daß er Petrus den Namen nenne. Wie durchaus hat Lionardo später das umgewandelt. Leider ist das venetianische Blatt in manchen Theilen aber sehr ungeschickt gezeichnet, so daß auch die Deutung möglich wäre, Christus sei im Begriff, Petrus' Frage dadurch zu beantworten, daß er mit der einen Hand den Brocken in die Schüssel tauche, die vor ihm steht, um ihn Judas zu geben, der (nun schon nach der rechten Seite hin) ihm gegenübersitzt und dessen Hand möglicherweise sich ebenfalls erheben will, um zuzugreifen. Ebenso wenig läßt sich sicher erkennen, in welchem Maaße die Gruppirung der Apostel bis zu einem gewissen Grade nicht schon bereits eingetreten war. Alle sitzen, Judas ausgenommen, hinter der Tafel, so daß auch die beiden Aeußersten rechts und links nur bis zum Gürtel sichtbar sind. Von den Stellungen, die die Notizen bemerken, finde ich keine wieder; von denen auf dem Gemälde sichtbaren nur einige, meist aber an anderen Stellen verwerthet als hier. Offenbar wollte Lionardo dem Ganzen den architektonischen Aufbau noch nicht verleihen, den das vollendete Werk empfing, sondern jede Gestalt sollte zumeist durch sich und für sich allein wirken. Für das Weitere fehlt das Material. Welche Studien die Arbeit noch

durchlief, ehe sie zur höchsten Höhe sich erhob, wissen wir nicht. Stoff für Vermuthungen wäre immer noch vorhanden, aber hier ist die Stelle nicht, ihn auszunutzen. Erwähnen will ich nur, daß Luini, der in einem gewissen, noch nicht ganz ersichtlichen Abhängigkeitsverhältniß zu Lionardo stand, in Santa Maria degli Angeli zu Lugano ein Abendmahl gemalt hat, das den Gedanken erweckt, als könnten ihm dafür Zeichnungen Lionardo's zu Gebote gestanden haben, welche einer Zwischenstufe der Composition zwischen dem venetianischen Blatte und dem vollendeten Gemälde angehörten. Wie dem aber nun sei, ahnen dürfen wir doch nur, in wie kleinen und mühsamen Schritten von Lionardo endlich die Höhe erreicht worden sei. In dieser Langsamkeit der Arbeit mögen wohl die verschiedenen Erzählungen ihren letzten Grund haben, die über die Ungeduld der Mönche umlaufen, welche den Meister malen und malen und nie zum Abschluß kommen sahen.

Als Vollendungsdatum des Werkes war rund das Jahr 1500 von mir angegeben worden. Als über ein Dutzend Jahre später der neue französische Herr der Lombardei das Gemälde sah, soll davon die Rede gewesen sein, es absägen und nach Frankreich schaffen zu lassen. Noch zwanzig Jahre später spricht Giovio davon mit Entzücken, als einem Werke das die Welt kenne und bewundere, ohne von Verderbniß zu reden, während er das Zugrundegehen des Kampfes um die Fahne im Palaste zu Florenz doch schon bedauert. Um die Mitte des Jahrhunderts hat auch Sabba Castiglione nur Worte der Bewunderung dafür. Vasari weiß in der ersten Auflage seiner Lebensbeschreibungen, 1550, noch nichts von Untergang und Verderbniß, um diese Zeit aber muß etwas Entscheidendes eingetreten sein, denn nachdem er 1566 selbst in Mailand gewesen, nennt er das Abendmahl in der neuen Auflage von 1568 una macchia abbagliata, Lomazzo es zwanzig Jahre später „vollständig ruinirt". Armenini, um dieselbe Zeit, sagt „halb ruinirt", 1642 Scanelli „halb ruinirt, aber wunderschön", Dufresne einige Jahre später „völlig ruinirt", Santagostino 1671 das Gemälde habe „so sehr gelitten, daß es dem Auge keinen Genuß mehr bereite", während Carlo Torre drei Jahre später

immer noch genug vor sich hatte, um in Entzücken zu gerathen. 1728 gibt Richardson einen genaueren Bericht. Die Figuren rechts von Christus seien zerstört, an einigen Stellen sehe man nichts als die bloße Mauer, die zur Linken dagegen seien besser erhalten, die Farben jedoch völlig stumpf geworden. Jetzt erst begann das Verhängniß: ein Mailänder Künstler, Michelangelo Bellotti, wußte dem Prior einzureden, daß er ein Mittel besitze, die Farben wieder aufzufrischen. Er erhielt die Restauration in Auftrag und übermalte das Werk in Oelfarben so vollständig, daß von hier ab der eigentliche Ruin desselben datirt. Und so konnte von nun an denn nur von oberflächlichen Bewunderern noch geurtheilt werden, daß das Gemälde nicht nur durch seine Schönheit, sondern auch durch seine vorzügliche Erhaltung in Staunen setze. Ein gewisser Richard behauptet 1766 sogar, es sei seit Lionardo's Zeiten nicht daran gerührt worden. Noch aber war das Schlimmste nicht geschehen: 1770 kommt ein neuer Stümper über das Abendmahl, das er glättet und übermalt, nur Matthäus und Simon werden gerettet. So hat Goethe es 1788 an der Wand gesehen. Immer noch war ein gewisser Schimmer von Unberührtheit verblieben, denn noch hatten aus Santa Maria delle Grazie die Mönche nicht weichen müssen. Goethe sah im Saale, wo das Gemälde thronte, die Tische stehen, an denen die Mahlzeiten eingenommen wurden.

In diesem letzten Viertel des Jahrhunderts faßte Morghen die Idee, seinen Stich auszuführen, zu dem Matteini die Zeichnung verfertigte, und an dem er 1797 zu arbeiten begann.

Durch welche Schule war dieser Kupferstecher gegangen, um sich für eine solche Unternehmung vorzubereiten! Volpato (dessen Tochter er heirathete), hatte er beim Stiche des Raphaelischen Parnaß helfen dürfen. Selbständig stach er dann die allegorischen Gestalten der Decke Camera della Segnatura, Mengs' Parnaß des Palastes Albani, Domenichino's Jagd der Diana und Guido Reni's Aurora, eines der schönsten Blätter der Kupferstechkunst. Was wäre ein Meister, der solche Werke geschaffen hatte, nicht zu leisten im Stande gewesen? Aber sehen wir Volpato's und Morghen's ge-

sammte Arbeit an, so tritt hervor, wie sehr sie unter dem Einflusse der Malerei standen, die lange nach Lionardo in Bologna ihre Blüthe erreichte, und die bis zum Abbruche der künstlerischen Tradition in Italien, zu Morghen's Zeiten selbst noch, den Künstlern und dem Publicum die allein verständliche war. Scharfe Modellirung, blühende Farbe, elegante flüssige Formen. In diesem Sinne wahrscheinlich hatten Bellotti und Mazza das Abendmahl übermalt, in diesem Sinne fertigte Matteini die Zeichnung an und Morghen die Platte. Er hat sein Werk durchgeführt, als sei Lionardo nicht ein Meister des Quattrocento, sondern einer von den Bolognesen gewesen. Hinzutreten zu diesen Qualitäten nun Morghen's solide und blendende Technik, der kein Mittel fehlte, der Composition Glanz und Leben zu verleihen*). Danach versteht sich von selbst, daß wir in Morghen's Stich nur zum Theile das Werk Lionardo's vor uns haben. Geleistet aber wurde unter den waltenden Verhältnissen was möglich war, und wenn wir den heutigen Zustand der Wand in Gedanken mit dem vergleichen, der sich zu Morghen's Zeiten noch darbot, so darf vermuthet werden, daß damals eine Fülle von Details theils noch als echt herauszuerkennen, theils zu errathen war, die heute verschwunden sind.

Denn die vollständige Verderbniß des Werkes nahm jetzt erst ihren Anfang. In den Jahren, in denen Morghen über seiner Platte saß, wirthschafteten die Franzosen unter Bonaparte in Italien. Der Krieg ließ das Kloster veröden und das Refectorium zum Magazin, zum Stall, und endlich, nach der Ueberschwemmung von 1800, zu einem dumpfen, feuchten Orte werden, aus dessen Wänden die Feuchtigkeit ausschlug. Gedenken wir des allgemeinen Schicksals aller Gemälde, die den Launen einer rohen Masse überlassen sind, und der Gesinnung zudem, mit der die Franzosen jener Zeit jedes kirchliche Kunstwerk als Gegenstand der Verhöhnung und Vernichtung

*) Ich bitte Diejenigen, die dies lesen, nicht nach den verbreiteten gewöhnlichen Abdrücken der wiederaufgestochenen Platte, sondern nach einem der kostbaren ersten Drucke zu urtheilen, deren Anblick man in unseren öffentlichen Sammlungen sich ja leicht verschaffen kann.

ansahen. Hier wurde Lionardo's Gemälde so gründlich ruinirt, daß nichts wieder gut zu machen war. Wir haben heute den letzten Rest vor Augen, bis auf den es hinschwand. Nach einiger Zeit erbarmte man sich seiner. Der in Mailand residirende französische Vicekönig von Italien beschloß den Schaden wieder gut zu machen: eine Copie in Mosaik, so gut sie nur irgend zu schaffen sei, sollte das Original ersetzen, und der Maler Bossi erhielt den Auftrag, den für diese Arbeit zu benutzenden Carton herzustellen. In Bossi's gedrucktem Berichte über die Art, wie er vorging, ein splendides Buch, das durch Goethe's Besprechung in Deutschland bekannt geworden ist, wurde jetzt die Geschichte des Gemäldes gegeben. Bossi hatte sich in Besitz des gesammten künstlerischen wie literarischen Materiales zu setzen gesucht. Nach der besten der vorhandenen Copien begann er seine Arbeit. Das Mosaik steht heute in Wien, Bossi's dafür bestimmter Carton in der Galerie Leuchtenberg in Petersburg, ein danach aber von ihm wieder ausgeführtes umfangreiches Oelgemälde in der Brera in Mailand. Ungeschickt, geistlos, werthlos an sich, ist es für die Kunstgeschichte von Bedeutung, weil es eines von den Beispielen liefert, an denen sich ermißt, was für die bildende Kunst damals verloren worden war. An die Stelle der bis zu ihren letzten Augenblicken noch lebendigen alten italiänischen Malerei war die französische gipserne, basreliefartig kalte Manier David's getreten, in deren harte Linien nun auch Bossi Lionardo's Gestalten hineinzudrängen sucht. Photographien seines Gemäldes sind leicht zu beschaffen, Morghen's Stich zudem ist in Nachbildungen jeder Art verbreitet: man halte die beiden Reproductionen in solcher Gestalt nebeneinander und vergleiche!

Was von da ab innerhalb der letzten achtzig Jahre in Mailand geschehen ist, um Lionardo's Werk wieder aufzufrischen, finden wir nirgends verzeichnet. Heute steht es da, neben dem Dome als vornehmste Sehenswürdigkeit der Stadt, und immer neue Menschen sitzen tagtäglich davor und wissen in der Erinnerung an Morghen's Stich mit den Blicken der Wand immer noch etwas abzulocken. An anderer Stelle schon habe ich ausgesprochen: Man-

cher hat erfahren, wie die anfangs unverständlichen gefärbten Flecke allmälig sich zusammenschließen und wie in der Phantasie etwas aufzudämmern beginnt, das uns den ursprünglichen Anblick des Gemäldes wie in einem seltsamen Traume vortäuscht.

Welche Aufgabe hatte sich ein Künstler zu stellen, der nach Morghen das Werk heute noch einmal zu stechen unternahm? Wie konnte dieser kahlen, herabgewürdigten Wand gegenüber der Entschluß gefaßt werden, ganz von frischem zu beginnen und aus dem schwer zu deutenden Chaos heraus das Werk Lionardo's neu und lebendig herauszuzaubern?

Wir stehen den Dingen heute anders gegenüber als früher.

Auf der Liste des von Bossi mühsam zusammengebrachten Materials figuriren vielfache Copien des Gemäldes, nur nebenbei aber werden eine Anzahl alter Zeichnungen erwähnt, die er seiner Zeit nicht gesehen hatte, die auch wahrscheinlich Morghen nicht kannte, die uns heute aber einen neuen Standpunkt gewähren. Wir lassen, was hier gleichgültig, auf sich beruhen, woher die Blätter kamen: genug, im großherzoglichen Schlosse zu Weimar sind große, alte farbige Zeichnungen heute vorhanden, welche die Köpfe der Apostel in einer Gestalt wiedergeben, die nur zwei Möglichkeiten offen läßt: entweder die Blätter stammen von Lionardo selbst her oder sie sind von Meisterhand nach den Köpfen des Gemäldes zu einer Zeit gezeichnet worden, wo es noch in voller Erhaltung dastand. Wer sie gesehen hat, besonders wer sie oftmals von Neuem unter den Augen gehabt hat, weiß, warum die Annahme, Lionardo selbst habe diese Zeichnungen gemacht, sich immer wieder aufdrängen muß. Eine Gewalt der Auffassung, eine Tiefe der Charakteristik gewahren wir hier, die auszudrücken es keine Worte gibt. Diese Blätter flößen das Gefühl der Ehrfurcht ein, das eins der Anzeichen zu sein pflegt, daß die Hand der großen Meister selbst thätig gewesen sei. Doch wer will trotzdem ohne ganz genügenden Anhalt hier entscheiden? Mein Gefühl hat zu verschiedenen Malen nach der einen oder anderen Seite mich neigen lassen. Wie die Entscheidung später auch einmal ausfallen

wird: der Werth dieser Zeichnungen, ihre Schönheit, ihre Wahrheit erscheinen mir so groß, daß die Frage der Entstehung an Schärfe verliert. Mag Lionardo der Urheber sein, mag einer seiner Schüler diese Köpfe nach Zeichnungen seiner Hand oder nach dem Gemälde gemacht haben, die innere Echtheit dieser Zeichnungen ist über allen Zweifel erhaben; sie geben was das Gemälde einst gegeben haben muß, und besitzen demzufolge eine Authenticität, die sie zum Ausgangspunkte aller Versuche macht, das Gemälde geistig zu reconstruiren.

Finden wir für die Hauptsache hier aber so wichtiges und früher unbekanntes Material, so bietet sich auch für die Gewandung eine neue Auffassung dar. Wenn wir Alles, was uns an Gewandungen von der Hand Lionardo's zu Gebote steht, zusammenlegen, so gewinnen wir den Eindruck, daß er seine Zeit, das Quattrocento, nirgends verleugnete. Allerdings liegt uns an Gewandstudien für das Abendmahl nichts vor als der Arm des Petrus, der, in einem vielfach gebrochenen, ihn ringförmig umgebenden Faltenwerke drinsteckend, mit anderen gleichzeitigen Arbeiten des Meisters zusammenstimmt. Gerade bei der Gewandung aber scheint Bellotti sich Freiheiten genommen zu haben und Morghen ihm unbedenklich gefolgt zu sein. Diese unruhige, an die Art der Bologneſen erinnernde Gewandung ist nicht unpassend, sie sagt unseren Blicken zumal zu, das Faltenwerk des Quattrocento jedoch repräsentirt sie nicht. Die Art dieses Jahrhunderts aber studiren wir heute mit Eifer und glauben wir innezuhaben. Dem Stecher von heute lag ob, aus dem vorhandenen Wirrsal des Gemäldes, sowie aus den besten Copien, die echte Faltengebung zu reconstruiren und die Art, wie Stang dies versucht hat, scheint zu einem Resultate geführt zu haben, bei dem wir uns beruhigen dürfen. Dieselbe Wiederherstellung des Altvorhandenen ist bei den Händen von ihm versucht worden. Die beweglichen, elegant modellirten Hände der Bologneſen sind von Stang in die etwas einfachere Form der zarten, ruhigeren Hände zurückversetzt worden, wie wir sie übrigens bei Lionardo kennen, und wie sie zum Theil auf den Weimaraner Blättern in hoher Schönheit erscheinen. Diese Hände

spielen, man dürfte dieses Bild wagen, eine Melodie, die von Stang erst wieder gefunden wurde. Bis in die Fingerbildung aber muß man das verfolgen: immer wieder wird man von der Entdeckung wie überrascht sein: das sei es gewesen, was Lionardo gewollt habe, das entspreche seiner Art. Ich dringe darauf: wer diese Hände nicht von Finger zu Finger verglichen und sich klar gemacht hat, worin der Unterschied liege, darf ein definitives Urtheil über den Werth beider Platten zu einander nicht abgeben.

Mit dieser Rückführung der Composition in ihren alten Zustand ist etwas nun erreicht, das wir wiederum mit Freude bemerken: dem Ganzen, dem von Morghen der Anschein eines Oelgemäldes mittleren Umfanges verliehen worden war, ist von Stang die zu kolossaler Wirkung sich steigernde Verfassung eines Wandgemäldes zurückgegeben worden, dessen Figuren, indem sie sich über Lebensgröße erheben, einfachere Modellirung, weniger dunkle Tiefen, weniger springende Lichter zu tragen im Stande sind. Und so möchte ich sagen, daß, wenn Morghen's Arbeit eine beim Aufleuchten des letzten wirklichen Lebensfunken des Originales unternommene Wiederverjüngung des Gemäldes war, Stang's Arbeit eine nach dem Untergange desselben mit neuen Hülfsmitteln unternommene Wiederbelebung sei, die es uns treuer vor Augen stellt als Morghen es zu erfassen vermochte. Morghen's Arbeit ist ein Triumph der Kunst seiner Zeit, Stang's Platte ein Erfolg der Kunst und Wissenschaft unserer Tage. Beide sind schöne Denkmale der Hingabe an eine große Aufgabe. Ich wüßte kein Blatt zu nennen, das die Kupferstechkunst der letzten italiänischen Epoche ehrenvoller und inhaltreicher repräsentirte als Morghen's Platte; keins, das die Hingebung unserer eigenen Zeit zur Lösung der ihr hier gestellten Aufgaben in edlerem Lichte erscheinen ließe als Stang's mit glücklicher Hand vollendete Arbeit.

Mehr zu sagen würde nur möglich sein, wenn man aus dem Schreiben ins Sprechen hier übergehen und zugleich auf nebeneinandergestellte Abdrücke hinweisen dürfte. Liegen beide Stiche vor, so läßt sich im Einzelnen darlegen, worin sie unterschieden sind. Beim Antlitze Christi könnte gezeigt werden, wie Stang die

vielfach überarbeitete, immer aber doch, wie es scheint, den alten Typus bewahrende Zeichnung der Ambrosiana verwerthete. Bei jedem der Apostel ließe sich darauf hinweisen, worin, was die Charakteristik anlangt, Morghen's Auffassung durch die Stang's in den meisten Fällen überholt worden sei. Es handelt sich hier nicht bloß um leichte Abweichungen, um Nüancen der Physiognomien, sondern um ganz anderen Aufbau der Köpfe. Bringt man beide Stiche dicht nebeneinander*) und vergleicht Kopf für Kopf, so zeigt sich, auf welcher Seite das wahre innere Leben liege. Das etwas Schematische, Kalte, Scharfgeschnittene der Matteinischen Zeichnung verliert mehr und mehr an Vertrauen, und Stang's tief eindringende, organische Zurückführung der Formen auf ihre ursprüngliche Fassung macht sich geltend. Man zweifelt endlich nicht mehr, ob ihm oder Morghen die größere Glaubwürdigkeit zukomme. Sodann wäre bei der Licht- und Schattengebung zu zeigen, wie die Stang's die größere Wahrscheinlichkeit für sich habe. Wir können heute ja nicht wissen, wie weit Bellotti Lionardo's Modellirung der Gruppenbildungen geschont habe, bei Morghen finden wir sie zum Theil fast verschwunden: Stang hat sie wieder hergestellt. Das eigenthümlich Plastische des Aufbaues tritt jetzt erst hervor. Ueber das Ganze ist die wohlthuende Ruhe wieder ausgegossen, die das Gemälde, als es noch unberührt war, neben anderen Schönheiten, besessen haben muß. Wie monumental und einfach wirkt der Anblick der Stang'schen Platte der Morghen's gegenüber! Noch hierauf will ich hinweisen: das Quattrocento und die Art der großen Meister legt ein gewisses Element des Schweigens und der Ruhe selbst über ihre bewegtesten Darstellungen. Prüfen wir darauf alle Compositionen Raphael's, die Sistinischen Deckengemälde Michelangelo's und was von Lionardo etwa noch vorhanden ist: nirgends steigert sich das Dramatische bis zur realen Handlung und bis zum gesprochenen Worte, sondern über die Pantomime scheint keine noch so bewegte Scene hinauszugehen.

---

*) Natürlich — bemerke ich auch hier — dürfen solche Nebeneinanderstellungen nur bei gleich vorzüglichen Abdrücken vorgenommen werden.

Wie wir auch bei den Statuen nie dächten, daß sie reden könnten. Worte klingen von den Lippen der Figuren der großen Meister uns nicht entgegen, und was sie auszusprechen scheinen, dringt ohne Sprache, als bedürfte es ihrer nicht, uns in die Seele. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts aber schon ward das anders: aus den Gemälden des Caravaggio — um allerdings gleich den Aergsten zu nennen — tönt es zuweilen fast wie Geschrei. Und so hat auch Morghen seinem Abendmahl zugetheilt, daß uns die Apostel bei der erschütternden Mittheilung, einer von ihnen werde Christus verrathen, leidenschaftlicher erscheinen als Lionardo sie vielleicht darstellte. Die Weimaraner Köpfe zeigen die Ruhe, die trotz der ungeheuren Bewegung das Gemälde erfüllte, und Stang ist es gelungen, seinem Werke auch dies Element zurückzugeben.

Es kann die Aufgabe des Stang'schen Stiches nicht sein, den Morghen's zu verdrängen. In zuviel Exemplaren steht dieser an fester Stelle; zu tief ist er in die Phantasie des Volkes, oder sagen wir, der Völker — denn wo fände das Blatt sich nicht? — eingedrungen; zu berechtigt sind seine Ansprüche. Neben Morghen's Arbeit aber wird die Stang's in immer stärkerem Maaße zukünftig ihren Platz behaupten. Sie wird dazu beitragen, daß man sich Rechenschaft ablege, was man an jeder von beiden Arbeiten besitze. Anlaß wird sie bieten, daß man sich der Schicksale des Gemäldes selbst deutlicher bewußt werde, daß die Umstände näher erwogen werden, unter denen heute und vor hundert Jahren die beiden Platten zu Stande kamen. Jede Gestalt der Composition ist würdig, daß man ihrer Geschichte nachgehe. Nehmen wir eine der bedeutendsten, die des Judas. Das von ihm mit dem Arm zur Seite geschobene umgestürzte Salzfaß hat Stang fortgelassen, man sagt mir, weil keine Spur davon heute noch sichtbar sei. Aber schon auf alten, im sechzehnten Jahrhundert noch entstandenen Copien findet es sich, und auch Luini hat es für das Luganeser Abendmahl doch wohl nachgeahmt. Sollte das älteste Motiv sich in jener Notiz finden, daß einer von den Aposteln sein Trinkgefäß umgestoßen habe? Bei Judas, wie auch beim Antlitze Christi erzählt die Mythe, Lionardo habe die Köpfe unvollendet gelassen,

weil ihm unmöglich gewesen sei, ein lebendes Modell zu finden, das ihm genügte. Christus erscheint mir auf der alten Copie des Abendmahls zu Ponte Capriasca, die Luini's Sohne zugeschrieben wird, am schönsten. Für Judas haben wir neben der Waimaraner Zeichnung noch andere Blätter. Eins, das Richter als Photographie mittheilt, und ein anderes, nach Turin gehöriges, das schon länger bekannt war. Wie war der Kopf des Gemäldes einst beschaffen? Morghen hat ihn mit starker Schattengebung zu äußerster Lebendigkeit gesteigert, Stang den leicht zu erreichenden Effect, der sich hier darbot, eher vermieden als ausgebeutet. Ich gestehe, daß Morghen's Judas mir tiefer in die Phantasie eingedrungen ist, aber ich empfinde zugleich, daß bei Stang der Kopf in höherem Grade derjenigen Gestaltung nahekommt, in der Lionardo ihn einst formte.

Wir haben vielleicht kein Gemälde, das der künstlerischen Nachbildung eine stärkere Aufgabe böte als Lionardo's Abendmahl. Hier zeigt sich am schönsten, welche Mission dem Kupferstecher zufiel: dem Publicum zu vermitteln, was der Meister wollte und zuletzt aus bloßen Andeutungen heraus das verloren Scheinende dennoch wieder herzustellen. Der italiänische und der Deutsche Kupferstecher haben mit vollem Einsatze ihrer Kraft jeder auf seinem Wege das Ziel erreicht. Dem Deutschen fehlt nur noch, daß auch ihm, und zwar aus seinem Vaterlande zuerst, die volle Ehre für seine Leistung zu Theil werde, die die Mit- und Nachwelt dem italiänischen nicht vorenthalten hat.

Ich vollende meinen Aufsatz in Lugano. Ich bin wieder auf dem schmalen waldigen Wege nach Ponte Capriasca gefahren. Ich vermag nicht festzustellen, wann die Uebermalung des Werkes dort stattfand, ob vor oder nach der Abnahme der Durchzeichnungen der Köpfe, welche Goethe aus Bossi's Nachlasse für Weimar erwarb. So kräftig zeigen sie sich an Ort und Stelle heute mit undurchsichtiger Farbe übergangen, daß Bossi's Umrißlinien ganz Anderes erwarten lassen, als man vor Augen hat. Aber auch Bossi könnte,

als er vor achtzig Jahren die Köpfe nachriß, sich Freiheiten im Sinne der Schule David's erlaubt haben. Nur von der Ausstattung des Tisches sind als Reste des ursprünglichen Werkes die Formen einiger Flaschen und Gläser in ganz blassen Silhouetten erkennbar: bei ihnen ermißt man recht, wie kräftig der Restaurator das Vorhandene überging, denn jene Flaschen und Gläser waren von ihm ganz beseitigt worden, um später erst wieder zu erscheinen.

Was aber ist mit der Kirche selbst geschehen? Erst in den anfänglichen Jahrzehnten unseres Jahrhunderts scheint ihr innerer Umbau, eine Verschönerung im Sinne der damals herrschenden classischen Manier, stattgefunden zu haben. Ein länglicher Steinbau aus dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert, vier glatte Wände mit flachaufliegendem Holzdache und angebautem schlanken Campanile, eine von den ungezählten romanischen kleinen Kirchen, die, wohin das Auge reicht, aus dem Grün der Bergwände und aus den Thälern uns entgegenleuchten, war auch die von Ponte Capriasca, außen der rohe Stein, innen mit Gemälden bedeckt. Die Copie des Abendmahles nahm die westliche Wand ein, die früher vielleicht schon einen anderen Schmuck getragen hatte, der Hauptaltar lag darunter. Durch eingebaute Wände ist dieser Raum zu einem auf Renaissancesäulen ruhenden, gewölbten schmalen Querschiffe umgewandelt worden, aus dessen Mitte, unter einer hochgewölbten Kuppel, eine neuangebaute Tribüne nach Norden herausspringt, Alles in kahler, gleichgültiger Pracht, mit Aufwand üppiger Ornamentik hergestellt. Auch die äußere große Thür der Kirche wurde in diesem Stile angebaut, das Uebrige roh belassen, wie es dagestanden hatte. In einem durch die eingezogene Wand von der Kirche abgeschnittenen engen Gange, so schmal, daß man die Hände nicht nach beiden Seiten ausstrecken kann, trägt die Mauer ein in den Dämmer hinaufragendes Fresco, eine Himmelfahrt Mariä; nur die unten knienden Apostel sind zu erkennen.

Die Uebermalung der Cena erscheint mir so frisch, daß sie vielleicht mit diesem Umbau der Kirche im Zusammenhange steht; auch ist sie so stark aufgetragen, daß sie sich vielleicht ablösen lassen würde. Manches überstrichene Gemälde ja ist später ziemlich un-

berührt wieder zum Vorschein gekommen. Die Malereien leiden in der staubfreien Luft des Gebirges hier wenig. Wie wohl erhalten steht das große Werk Luini's in Santa Maria degli Angeli in Lugano vor uns, das nur einmal vor einigen Jahrzehnten mit Brot abgerieben wurde. Wie gut erhalten erscheint auch Luini's Abendmahl dort; und der Stolz der Stadt, die Madonna mit den Kindern, die Friedrich Weber stach, hätte wohl kaum der Uebermalung bedurft, die sie beim Transport an ihre jetzige Stelle leider empfangen hat, obgleich man sie in Abrede stellt. Doch ist hier die größte Vorsicht angewandt und die Wirkung des Werkes nur wenig beeinträchtigt worden. Auch sei eingestanden, daß die Hand, welche die Cena von Ponte Capriasca überarbeitete, genug Bewunderungswürdiges übrig gelassen hat. Von Neuem ergriff mich die Schönheit des Antlitzes Christi, die Bewegung des Mundes mit den echt Lionardesk sanft sich eingrabenden Winkeln. Er hatte den von rechts und links Einstürmenden doch nur zu erwidern: Mich selbst erschüttert ja am meisten, was ich euch sage, aber ich kann es nicht zurücknehmen, denn es ist so. Der, welcher die Uebermalung ausführte, war nicht unempfindlich für den Inhalt der Scene. In seiner Weise hat er das Gemälde gleichsam mit seiner eigenen Copie bedeckt. Die von dem hiesigen Photographen Brunel danach angefertigten vorzüglichen (und billigen) Blätter verstärken diesen Eindruck noch. Sogar an Verocchio scheint Christus hier zu erinnern, und noch ein anderer Gedanke ist mir gekommen: ob für Tizian's wunderbare „Zinsgroschen" nicht der Gegensatz des Judas und Christus bei Lionardo den früheften Lebenskeim geliefert haben könne.

Dem Gemälde von Ponte Capriasca gegenüber wird man inne, was es heiße, ein Kunstwerk da zu betrachten, wo es zu Hause ist. Der beste Platz in einem Museum vermag das nicht zu ersetzen. Mit leichtem Fluge überwindet die Phantasie das Mangelhafte, und der Genuß überbietet die Kritik. Man fühlt sich nicht als Herrn wie in einer Kunstsammlung, sondern als Dienenden, der mit einer gewissen Scheu hinzutritt. Man steht unter dem Eindrucke des Weges, den man zurückgelegt hat, der Einsamkeit,

die uns umfängt, viele Gedanken strömen zu, die das Verständniß erhöhen, und die nur hier, an Ort und Stelle, sich finden. In die Erinnerung fließt Manches mit ein, das nicht zur Sache gehört, aber einen Theil des Erlebnisses mit ausmacht. Diesmal hat der Besuch in dem armen, winkeligen Dorfe, dessen aus Felstrümmern aufgemauerte Häuser eins in das andere so eng hineingebaut sind, daß sich keine fahrbaren Gassen bieten, dadurch besonderen Werth empfangen, daß es mir die Bekanntschaft des Geistlichen gewährte, dessen Wohnstätte der Kirche gegenüber liegt. Eins von den Profilen, die an das Dante's und an Donatello's Arbeit zugleich erinnern. Ponte Capriasca beherbergt für meine Erinnerung nun nicht bloß das Gemälde, sondern auch diesen freundlichen Mann, der uns sein kleines Haus von oben bis unten zeigte und Alles anbot, was er irgend nur für uns thun könne. Welchen Geschmack hatte die Traube, die er auf seiner von Reben überhangenen Veranda mit den Blicken erst aussuchte und dann, auf die Steinbrüstung kletternd, selbst herablangte. Der unberührte lichte Reif des Herbstes deckte die blauen Beeren. Und das gütige Lächeln, mit dem er uns auf den Mund sah, wie wir aßen und lobten! Die Italiäner haben ein Bedürfniß, freundlich zu sein, und auch Dank dafür zu empfangen.

Mich erinnert das ganze Land hier an Lionardo's Kunst. Luini, der ihm so nahe stand, war hier zu Hause, man begegnet auf vielen Wegen seinen Spuren. Luini's Christus in der Gallerie des Louvre erinnert auffallend an den der Cena. Bramante's Kirchenbau ist an manchen Stellen offenbar von Einfluß gewesen. Man hat das Gefühl des nicht unterbrochenen Zusammenhanges der Jahrhunderte.

Lugano, Beau Séjour, September 1888.

XIII.

Maccari's römische Wandgemälde.

Das neue Königreich Italien hat die Neigung, Rom in eigenen neuen Palästen zu bewohnen. Zwar wurde für den König der alte, weithin sich erstreckende quirinalische Palast zur Residenz erkoren, aber dicht daneben schon ist ein von Grund aus neuer für den Kronprinzen aufgeführt worden. Die Ministerien besitzen meist umfangreiche moderne Gebäude für ihren Dienst, und auch für das Parlament soll in der via nazionale, da, wo die letzten Reste der Aldobrandinischen Gärten diesem Stadttheil Luft und freie Athemzüge gewähren, ein großes Haus emporsteigen. Dem Senate ist einer der älteren Paläste, der unter dem Namen Palazzo Madama bekannte prachtvolle Bau eingeräumt worden.

Zu den hier ausgeführten inneren Neubauten gehörte auch die Herstellung eines Raumes, der als historischer Festsaal dienen sollte, und für den Gesammtschmuck dieses Saales wurde vor Jahren schon, als das öffentliche Geld noch weniger knapp war, eine Concurrenz ausgeschrieben. Die Aufgabe hatte man so gestellt, daß dem Künstler die kahlen Wände übergeben würden und er Architektur, Ornamentik und Gemälde, Alles in Allem zu liefern übernähme. In den Gemälden sollten diejenigen historischen und moralischen Gedanken verkörpert sein, welche für die vornehmste politische Körperschaft des Reiches als die erhabensten, folglich maaßgebenden erschienen. Die Skizzen des Malers Maccari, eines Sienesen, trugen den Sieg davon. Im vorigen Winter ist der große Raum, in dem Maccari ganz allein einige Jahre gearbeitet

hatte, dem Publicum eröffnet worden, und meine Absicht ist, einen Bericht darüber zu geben.

Die sich auf den von Maccari ausgemalten Wandflächen darbietende Gedankenwelt hat zwei Theile. Bei den Deckenmalereien ist auf angenehme Wirkung im decorativen Sinne der Hauptaccent gelegt worden, bei den Wandbildern auf den Ernst und die Wucht des historischen Inhalts. Mit ihnen beginnen wir. Scenen aus der Geschichte der römischen Republik.

Das moderne Königreich Italien, oder, um deutlicher zu sprechen, diejenigen Italiäner, die in der Gründung und im Bestande des Königreiches das Glück und Heil des Volkes und des Landes erblicken, erscheinen sich nicht als Theilhaber an einer neuen Schöpfung, sondern nehmen die Schicksale der Halbinsel und ihrer Bewohner, so weit das nach rückwärts gewandte Auge sie zu erkennen vermag, im Sinne der natürlichen Erbschaftsfolge für sich in Anspruch. Was die beiden Jahrtausende der Vergangenheit, die wir kennen, an römischer Geschichte enthalten, gehört ihnen an: die Schicksale des alten Roms sind die ihren, seine großen Männer ihre Mitbürger. Mit der Gründung Roms hatte für den Römer auch des Mittelalters ja immer die Geschichte seiner Stadt begonnen: den Bürgern des heutigen Königreichs sind römische Republik und Kaiserreich, und Weltherrschaft, und was seitdem bis heute folgte, eine Glied in Glied greifende Kette gleichen Metalles, deren Anfänge sich im Nebel verlieren. Durchaus dem nationalen Gefühle entsprechend deshalb, wenn Maccari in die Geschichte der alten Republik zurückgreift, um seine Gedanken auszusprechen, und ebenso natürlich sein Bestreben, die Scenen, die er zur Darstellung gewählt hat, so mit modernem Gefühle erfüllt erscheinen zu lassen, daß keinem Beschauer etwa das Bedenken kommen könnte, es handele sich hier doch nur um symbolisch vorgetragene Schicksale einer für sich stehenden Vergangenheit. Sorgfältig wird diese Anschauung in Italien cultivirt. Unentbehrlich würde ihr Eingreifen bei der Erziehung der heutigen Jugend sein, und noch viel wirksamer würde sie eingreifen, wenn die leidenschaftliche Unwissenheit einer in Italien unter allen Umständen, welche sie auch seien, auf

Umsturz drängenden Partei, nicht das Mißverständniß nährte, als ob der Cultus eines bestimmten Theiles dieser Vergangenheit zum Vortheile der Curie ausschlagen könnte. Ohne diesen Umstand würde die neueste Verunstaltung Roms nicht möglich gewesen sein, die, als Thatsache nicht mehr verkannt, von manchen Seiten auch heute noch scheinbar als Nothwendigkeit vertheidigt wird, weil es diesen Leuten vor allen Dingen auf die Zerstörung dessen ankommt, was an die Päpste erinnert. Die Geschichte Italiens hat Jahrhunderte, die in schlechtem Curs stehen. Die der Päpste sind verdächtig, und sogar das Andenken der großen Maler und Bildhauer leidet darunter. Die Zeiten der uralten Republik dagegen stehen in hohen Ehren, und derselbe Irrthum wird genährt, dem die französische erste Republik so viel Unheil verdankte: es lasse sich unmittelbar an die Tage der alten Biederkeit wieder anknüpfen. Hatte doch Machiavelli auch schon daran gedacht! Und haben diese republikanischen Tage Roms nicht eine so schöne Geschichtsschreibung! Diesen Zeiten der rauhen Größe hat Maccari die Scenen entnommen, die er darstellt.

Folgende Gedanken hat er zur Anschauung bringen wollen. Die Aufopferung eines Mannes für das Vaterland. Das Festhalten an der Ehre des Landes auch unter dem Drucke der Ereignisse. Die Unbestechlichkeit. Das Bewahren der Würde innerhalb der äußersten Erniedrigung. Und zu alledem, als Strafpredigt gleichsam, die Verlassenheit Derer, die der Ehrgeiz zum Verbrecher gegen den Staat gemacht hat. Man fühlt aus dieser Aufzählung heraus, daß es sich bei der Ausmalung des Saales um die Schicksale eines Volkes handele, das einst groß war, dann in den Abgrund versank und das heute sich emporrichtet. Schon die Inschrift um die Gestalt der Italia: „Frei bist Du, nun sei auch groß!“ deutet dies an; eine zweite, alle vier Wände des Saales umlaufend verbindende, gleichsam krönende Inschrift bestätigt es. Sie besteht aus zwei gleichsam zu einem Gedanken verschmolzenen Aussprüchen Machiavelli's und Guicciardini's: „Wendet eure Blicke der Vergangenheit zu, denn Gegenwart und Zukunft erklären sich aus ihr.“ „Niemals hat das Unglück sie zu verächtlichen Gedanken erniedrigt, nie das

Glück sie frech gemacht." Drei große Darstellungen und zwei geringeren Umfanges an der von den Fenstern getheilten Wand sind dies zu illustriren bestimmt.

Es ist der Gedanke ausgesprochen worden, das Panoramamäßige sei heute die natürlichste Form, Ereignisse uns nahe zu bringen. Ohne Zweifel nimmt unser Publicum die Darstellung großer Begebenheiten in dieser Form nicht ungern an. Das Bestreben des historischen Malers müsse danach sein, jedes Ereigniß wie durch eine kolossale photographische Aufnahme in voller Farbe so aufzufassen, daß der unmittelbare Eindruck des Erlebten gleichsam festgenagelt würde. Die Natur des Momentes aber ist, vorüberzugehen. Ein Blitz, der dauernd am Himmel stände, wäre schon kein Blitz mehr. Die Ereignisse sind deshalb so darzustellen, daß man sich nicht bewußt sei, in der Möglichkeit ihrer dauernden Betrachtung liege etwas Widernatürliches. Diese Aufgabe fällt dem Panorama zu. Es versetzt uns in den kritischen Moment der Schlacht hinein, wo Sieg oder Niederlage noch nicht entschieden sind, und läßt uns in der Täuschung beharren, das Vergangene als ein bleibend Gegenwärtiges aufs Neue mitzuerleben. Am vollkommensten liefert das Theater diese Täuschung. In den großen Tableaus der meiningischen Bühne erblicken wir das Leben der vergangenen Zeit als ein uns unmittelbar berührendes. Die Aufgabe des Historienmalers, der auf unmittelbaren Erfolg rechnet, wäre, sein Publicum in einen ähnlichen Traum bei wachenden Augen hineinzubringen.

Schon Raphael hat vielleicht so gedacht. Die Gemälde der Camera della segnatura, selbst in dem erniedrigten heutigen Zustande noch, muthen uns an, als ob die unergründliche heitere Luft, in die wir auf der Disputa, zwischen Himmel und Erde, hineinzuschauen glauben, sich wirklich auch einathmen lasse; als ob die lichten Gewölbe des Tempels der Schule von Athen auch uns den Eintritt in die gedankenerweckende Stille gestatteten, in die die Worte der Philosophen hineinklingen. Will man das Wort Täuschung hier gestatten, so dürfte es angewandt werden. Keins der Gemälde in den folgenden vaticanischen Zimmern, die Raphael

ausgemalt hat, wollte das und vermöchte das: der plastische Sinn Michelangelo's begann hier mit übermächtiger Gewalt sich Raphael's zu bemächtigen. Vielleicht aber ist Lionardo's Abendmahl diese täuschende Kraft einmal eigen gewesen. Und wer sie in seinen Porträts im höchsten Grade besaß, war Tizian. Tizian malte athmendes Fleisch. Und des heute arbeitenden Maccari's Bestreben war, uns bei drei großen Scenen zu unmittelbarer Theilnahme am Geschehenen hinzureißen. Die Gedanken politisch erregter Massen sollen uns erfüllen. Er will Volk malen, leidenschaftlich bewegte Mengen von Männern, und das Gefühl Einzelner, nicht uns, sondern ihnen gegenüber. Ganz moderne Gedanken mit ganz modernen Mitteln durchgeführt. Und deshalb auch hat er nicht Ereignisse gewählt, bei denen die That in ihrer Größe oder Furchtbarkeit oder Bedeutung uns eher zurückzutreten auffordern würde, um das Kunstwerk besser betrachten zu können, sondern wo das Geschehene als solches uns zu sich heranzieht, um besser sehen und hören zu können. Der Künstler macht uns zum unmittelbaren Theilnehmer dessen, was vorgeht.

Meine Absicht ist nicht, bei der Beschreibung der Gemälde von den Thatsachen auszugehen, wie die Historie als scheinbar ereignet sie uns heute vor die Augen stellt, sondern so wie Maccari sie gibt. Ich will beschreiben, als wären seine Gemälde der Abklatsch von Ereignissen, für deren Personen die Namen wohl noch zu suchen wären. Ich beginne mit dem, das seine Manier am auffallendsten zeigt: Maccari will eine Rede malen, die, in öffentlicher Sitzung gehalten, den Mann, gegen den sie gerichtet ist, vernichtet. Er will weder den malen, der sie hält, noch den neben ihm zur Hauptperson machen, gegen den sie gehalten wird, noch auch die Gestalten Derer, die sie hören, sondern er will das Ereigniß als solches darstellen. Angenommen, es komme heute Jemand, der ein Sitzungsbillet für den Reichstag erlangte, nach Hause und hätte eine Rede erlebt, die einen der bekanntesten Widersacher nicht nur der actuellen Regierung, sondern der öffentlichen Ordnung an sich, zu Boden geschlagen und moralisch gebrandmarkt hätte: was würde ihm als das Entscheidende in der Erinnerung stehen und

von ihm erzählt werden? Die hervorragenden Bewegungen des Redners etwa? Oder das Aussehen dessen, über den hier Gericht gehalten wurde? Oder das auffallende Benehmen Dieses oder Jenes, der, unter den Zuhörern sitzend, seinerseits als nicht unbetheiligt an der Sache erschien? Nichts von alledem: nicht auf die Gesten des Redners, sondern auf seine Worte kam es an; nicht auf das Benehmen des Zubodengeschlagenen, sondern auf das Gefühl aller Uebrigen im Saale ihm gegenüber. Wer aber vermöchte die schwüle Atmosphäre einer Versammlung ernster Männer zu malen, innerhalb deren zwei Charaktere einer den anderen politisch zu ersticken im Begriffe ist? Maccari hat sich diese Aufgabe gestellt.

Wir blicken in einen Sitzungssaal hinein, als ob zwei Schritte auch uns hineintragen könnten, um auf einem der leeren Sitze uns niederzulassen — oder von hinten wenigstens seine Lehne zu berühren — die in Halbkreisen sich leise hintereinander erheben, nach uns zu eine Schwenkung machend. Diese uns nächsten Sitzreihen sind leer. Nur eine Person ist hier sichtbar. Von Allen, die sonst den Raum erfüllen, abgesondert. Umgeben von leeren, man möchte sagen von verlassenen Bänken, ist er uns greifbar zunächst wie in natürlicher Größe. Catilina sitzt da. Ein noch junger Mann. Umhüllt, wie alle die Anderen, die den Saal erfüllen, von der weißen, faltig vielfach durcheinander gezogenen Gewandung, die die Senatoren tragen. Wir erblicken in seiner zurückgehaltenen Bewegung die unerhörte psychisch-physische Anstrengung eines Mannes, der sich zusammenzunehmen bemüht ist. Den Kopf weit übergebeugt, starrt er abwärts vor sich hin. Die beiden Arme, bei fast auswärts aufgedrehten Ellenbogen, krallen sich mit ausgespreizten Fingern in die Knie ein: noch ein paar Worte mehr, noch ein paar Senatoren mehr, die, fortrückend aus seiner Nähe, den leeren Raum um ihn vergrößern, und er schnellt empor, um in Worte auszubrechen, die unerhört sind. Dies erwarten wir. Die Versammlung scheint es nicht zu erwarten. Mehr als hundert Personen hat der Künstler hier dargestellt, die Vertreter Roms, und ganz zur Linken im Hintergrunde den aus der flachen Mitte

des Saales frei herausredenden Cicero; Alle eine breite, bewegte Masse bildend, Keiner aber, auch der Redner nicht, im Einzelnen hervorragend; einzeln betrachtet Jeder jedoch ein vollendeter Typus. Man erstaunt über die spielende Leichtigkeit, mit der Maccari hier das athmende Leben wiederzugeben vermocht hat. Wie diese Männer sich verhalten, vom einsamen angestrengten Zuhorchen ab bis zur Mittheilung gegen Zunächstsitzende: in der Darstellung solcher und ähnlicher kleiner Züge hat Maccari ein Meisterstück geliefert. Man fühlt, wie die Rede durch den Saal schwirrt und wie Jeder in seiner Art von ihr betroffen wird. Keine Spur antiquarischer Gelehrsamkeit, die sich hier vordrängte. Nicht, wie bei Alma Tadema, die historische Taschenspielerei, daß man sich wie durch magnetischen Schlaf zum beobachtenden Theilnehmer eines Stückes längstvergangenen menschlichen Daseins gemacht fühlt, wo die Decoration so mächtig uns einnimmt, daß die, die ihre Träger sind, beinahe Gedanken zu hegen scheinen — nein — wie das wirkliche Leben und Alles in der Kleidung der Gegenwart, das Costüm zugleich aber als etwas so Nebensächliches, Gewohntes, Gleichgültiges zeigt, daß es seiner nicht bedarf, um das Geschehende als wahr zu documentiren. Maccari hat nichts von dieser historischen Coquetterie: gibt die Sache selbst darum aber in desto vollerem Maaße. Nicht durch Kunststücke, sondern durch einfache geistige Theilnahme läßt er uns miterleben, was er darstellt, als ereigne es sich heute. Diese Scene athmet dieselbe unheimliche Wirklichkeit aus, die uns empfangen würde, hätten wir selbst jenen Tag miterlebt, als Cicero sein „Quousque tandem“ über die Lippen brachte.

Gemalt hat der Künstler das Alles fast ohne Farbe. Ein düsterer, runder Saal mit Oberlicht. Die Sitzreihen. Die Senatoren. Einer in der gleichen weißen Toga wie der andere. Kein Schmuck an ihnen oder an den Wänden irgendwo bemerkbar. Ein kahler Sitzungsraum. Nur diesem Zwecke dienend. Nichts, was über die Absicht hinausging, das zu erreichen. An den Senatoren, Cicero mit einbegriffen, nichts von theatralischem Behaben. Selbst des Redners im Sprechen ausbreitend sich erhebende

Hände zu nichts Gelegenheit gebend, was man Pose nennen könnte. Einfaches, nüchternes Dasein. Dies wäre der Versuch, das erste Gemälde zu schildern. —

Auf ihm hatten wir einen Vorgang vor Augen, der auch Denen, die römische Geschichte gar nicht kannten, deutlich sein mußte: die parlamentarische Zerschmetterung einer politischen Persönlichkeit. Auf der Wand gegenüber nun ist eine Scene dargestellt, die in ihrer Handlung ebenso klar sich darbietet: der moralische Einfluß eines Mannes, dessen bloßes Erscheinen das Fassen unwürdiger Entschlüsse verhindert. Die Situation ist diese: Pyrrhus hat die Römer so sehr in Nachtheil gebracht, daß ihm die Lage der Dinge zu gestatten scheint, einen Gesandten mit erniedrigenden Friedensvorschlägen nach Rom senden zu dürfen.

Wiederum ein weiter, kahler, trübe beleuchteter Raum, wie das Innere des Pantheons etwa zu denken, und wiederum so dargestellt, als ständen auch wir mit darin. Angenommen ist, die römischen Senatoren hielten sich ringsum an der Wand auf ihren Sitzen, während man dem Gesandten des Königs in der Mitte des Raumes einen Sessel aufgestellt hat, auf dem er Platz genommen hatte. Anzunehmen wäre weiter, die Propositionen des Königs seien bereits verlesen worden und die Stimmung im Saale neige sich beschämenden Entschlüssen zu. Da — dies der Moment, den das Gemälde zeigt und der ohne Erklärung dem Betrachtenden sofort verständlich wird — öffnet sich noch einmal die hohe, nach außen führende Thür, auch sie an die des Pantheons erinnernd, und an der Spitze seines geschlossenen Gefolges tritt ein Mann ein, ein weißbärtiger, blinder Mann, Einer jedoch, dessen bloßes Erscheinen die Situation von Grund aus ändert. Man sieht an seinem Gange, an der Haltung des Kopfes und der Hände, auch daran, daß er geleitet wird, daß er blind sei. Er hält die eine Hand, als spräche sie, als wolle er reden noch im Vorschreiten begriffen; er scheint anzudeuten: kein Wort weiter, bis ihr mich nicht gehört habt! Man sieht, wie Die, in deren Mitte er tritt, sich vor ihm verneigen, man fühlt die Kraft, die von ihm ausgeht; sein Programm ist: kein Verhandeln, so lange Pyrrhus noch

auf italiänischem Boden steht! Ebenso sprechend als dieser Eintritt des alten blinden Appius Claudius ist das Verhalten des griechischen Gesandten, der im hohen Selbstgefühle, das ihn erfüllt, nicht weniger stark als die Römer selbst den Umschlag der Stimmung empfindet. Während er, als Repräsentant des siegreichen Königs, im Bewußtsein seiner Sendung bis dahin der wichtigste Mann im Saale gewesen war, lenken sich im Nu die Gedanken von ihm ab. Im Gefühl, daß eine Macht ersten Ranges neben ihm erschienen war, hat er sich von seinem Sitze erhoben und steht kerzengerade da. Um doch aber anzudeuten gleichsam, daß er jeden Augenblick sich wieder setzen werde, hat er mit einer äußerst verständlichen Bewegung des Armes, rückwärts die Fingerspitzen auf die Lehne seines Sessels gelegt. Seine Gestalt ist ebenso sprechend wie die des Appius Claudius, auf den er die Augen scharf hinüberblickend gerichtet hält, ohne seinen Blicken doch begegnen zu können, da Appius blind ist. Maccari hat den Griechen, im Gegensatze zu den weißen, die Gestalt verhüllenden Togen der Römer, mit farbigen Gewändern bekleidet, die, dicht anliegend, die kraftvolle und schöne Gestalt des Mannes mit einer gewissen Eleganz hervortreten lassen. Er und der Stuhl und eine niedere Bank, auf der Actenstücke in Rollen liegen, hebt sich als das in dieser Umgebung alleinstehende, fremde, eine Macht für sich bildende Element ab.

Im gewöhnlichen Sinne wäre es gar keine Handlung, die wir auf diesem Gemälde vor uns haben, sondern nur die Andeutung eines inneren Ereignisses: des Umschwunges, den das Erscheinen eines Mannes bewirkt. Wie bei dem vorigen Werke waltet auch hier keine entschiedene Beleuchtung, nur die Gestalt des griechischen Gesandten wird von scharf herabfallendem Oberlichte getroffen, als spiele die Scene in der That im Pantheon, und Cineas stehe unter der Lichtöffnung, die die Mitte der Wölbung einnimmt. Trefflich ist im Hintergrunde die von außen durch die offene Thür einströmende Helligkeit benutzt, die die in den Saal eindringende, dem Appius folgende Männermenge von hinten trifft und über ihre, zum Theil nur mit spärlichem Haar bedeckte Scheitel hin

uns entgegenkommt. Man fühlt, diese Sorte Römer, die jetzt mit Appius erscheinen, lassen nicht mit sich unterhandeln. Schon aus der Art, wie sie heranmarschiren, fühlen wir es. Es scheint ihre Gesinnung aus ihren Tritten herauszuklingen.

Und zu diesen beiden nun ein drittes Werk, breiteren Raum an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand einnehmend, und eine Scene bietend, die unter freiem Himmel sich abspielt, von allen Malereien Maccari's hier die ergreifendste. Abermals keine Handlung, sondern der innere Kampf eines einsamen Mannes, dem ganz Rom gegenübersteht, ohne ihn in dem beirren zu können was er beschlossen hat.

Jeder weiß, was Regulus gethan hat. (Abgesehen von dem, was die neuere Forschung dazu sagt.) Ich möchte bitten, an sich selbst die Frage zu stellen, welcher von den Momenten der Geschichte des Regulus als der erschütterndste gelten müsse.

Der, wo Regulus die Mission enthüllt, warum die Carthager ihn, den Kriegsgefangenen, auf sein Wort, daß er nach Carthago zurückkehren werde, nach Rom gesandt hätten, um für den Frieden mit Carthago dort zu wirken? Jeder Schuljunge weiß, wie Regulus in Rom dann diesen Frieden zu schließen widerrieth, treu seinem Versprechen aber in Carthago wieder erschien und unter Qualen dort endete. Oder zeigt dieser Tod Regulus am größten? Folgendes hat Maccari dargestellt.

Die Bitten der Freunde und der Familie, das gegebene Wort als ein abgezwungenes anzusehen und in Rom zu bleiben, sind vergeblich gewesen. Das Schiff, das ihn nach Carthago zurückbringen soll, haben wir, vorn links, uns zunächst, als ließe es sich greifen, vor uns. Regulus darauf. Der letzte Abschied liegt schon hinter ihm. Das Ufer bis zum Rande der Steinplatten, die es bedecken, ist von der Menge der vornehmsten Männer völlig erfüllt. Und hinter und über diesen dichtgedrängten Reihen abermals römisches Volk in unabsehbaren Reihen sich ausbreitend, und immer wieder neue Massen hinter diesen unendlichen Köpfen: man fühlt, kein Auge eines Römers, das an jenem Tage von hier aus

nicht mit den letzten Blicken voll von Jammer und voll von Stolz Abschied von Regulus nahm.

Noch scheint das Schiff am Ufer festzuliegen, aber die Planke, auf der Regulus es beschritten, ist doch schon zurückgezogen, und auf ihr, die nun quer über dem Schiffe liegt, steht er. Aufrecht, starr, den Arm herabhängend, die sich senkenden Blicke auf das Volk gerichtet und auf die Mauern der Stadt und die Berge, die in der Weite Rom umgeben. Der allerletzte Blick darauf! Den Ruderknechten sehen wir an, daß Schläge der Ruder das Schiff leise zu erschüttern beginnen. Noch wäre ein Gedanke möglich, der seine Entschlüsse umstürzte. Ganz vorn, uns noch näher als Regulus selbst, erblicken wir einige seiner Freunde, die sich in einen Kahn geworfen haben, um noch einmal mit der verzweifelnden Beredtsamkeit einzelner zugerufener Worte ihn zum Bleiben zu bewegen. Aber man sieht ihren Gebärden an, daß es ihnen unmöglich ist, sich ihm auch nur bemerklich zu machen. Regulus, unberührt, will nichts von dem letzten Schauspiel verlieren, das ihm sobald nun entschwinden soll. Wohlwollende Collegen haben Maccari getadelt, daß er die Gestalt des Mannes so ohne jeden Affect hingemalt habe. Dieser schlaff herabhängende Arm, dieser ruhige, fast stiere Blick zeigten ihrer Meinung nach den Sturm nicht, der seine Seele zerreiße. Aber Maccari hat wohlgethan, den guten Rathschlägen kein Gehör zu geben. Diese Stille, dies Erstarren enthält mehr als jede Bewegung zeigte.

In der Darstellung des bewegten Volkes hat Maccari hier seine Meisterschaft bewiesen. Zugleich als zusammenhängende Masse und doch als lauter einzelne Figuren haben wir es vor uns. Voran und in der Mitte wieder jene Senatoren in den farblos weißen Togen; von ihnen umgeben die Familie des Regulus: die zu Boden brechende Frau: die die Hände nach ihm ausstreckenden Kinder: Alle aber schon in der ungewissen Entfernung, wo dem Blicke das Einzelne in das Ganze sich aufzulösen beginnt. Und dann die ungeheure Kopfmenge des Volkes, noch ferner, immer weiter und weiter die Reihen der Köpfe und der aufgestreckten Arme in Eins zusammenfließend und doch auch hier jede Gestalt

bemerklich. Eine Fülle von Motiven. Die Lebensbeobachtung des Künstlers tritt hier um so schärfer hervor, als er verhindern möchte, daß sie bemerklich werde. Nichts ist hier auf den Effect gearbeitet, Alles dem großen Ziele, den Moment so voll als möglich festzuhalten, untergeordnet. Es ist unmöglich, dies Gemälde zu betrachten ohne von der Mischung wahrer Poesie und wahrer Historie, die einander bedürfen, damit jedes von beiden Elementen zur rechten Geltung gelange, ergriffen zu sein.

Hiermit sei die Beschreibung der Wandgemälde abgeschlossen, da die auf den schmalen Wandflächen zwischen den Fenstern sichtbaren Darstellungen durch das Licht der Fenster doch so verdunkelt werden, daß sie nur mit einer gewissen Mühe betrachtet werden können. Zwei Gemälde: wie die Samnitischen Gesandten dem Curius Dentatus vergebens kostbare Geschenke zu Füßen legen, und wie nach der Einnahme Roms durch die Gallier der Senator Papirius unbeweglich dasitzt, als ihm von einem der übermüthigen Eroberer nach dem Barte gegriffen wird: Scenen, die genau zeigen, was gezeigt werden soll, nicht aber den großallgemeinen menschlichen Inhalt bieten wie die drei beschriebenen Wände. Ringsum nun über diesen Darstellungen läuft die italiänisch gefaßte, oben bereits gegebene Inschrift: Osservate con diligenza le cose dei tempi passati perchè fanno lume alle future e quello che è, e sarà, è stato in altro tempo. (Guicciardini.) Nessuna cattiva sorte li fece mai diventare abietti e nessuna buona fortuna li fece mai essere insolenti. (Machiavelli.) Ueber den mächtigen Capitälbuchstaben beginnen die Malereien der reichgegliederten Decke: allegorische Darstellungen in vier großen Feldern, den Handel und Ackerbau, die Wissenschaften, die Künste und Gewerbe und die Waffen darstellend. In buntem, blühendem Farbenreichthum ausgeführt, wobei das vergoldete Rahmenwerk als angenehm den Effect verstärkendes Element hinzutritt. Maccari zeigt sich auch hier als Anhänger der modernen realistischen Schule. Bei uns sind wir daran gewöhnt, dergleichen Allegorien mit Hülfe von Kindergestalten zusammengestellt zu sehen, die, auch wo der neuere Realismus dergleichen unternimmt, die Formen der Antike und des Fiammingo

unentbehrlich machen. Da figuriren jene ewig wiederholten Putten in dermaßen erschöpften Positionen, daß Neues zu schaffen als unmöglich gelten möchte. Maccari dagegen hat sich keineswegs mit der Benutzung des Bekannten begnügt und abgefunden. Man fühlt, mit welcher Unabhängigkeit und Sorgfalt er die unerschöpfliche Natur für seine Zwecke studirte. Die verschiedenen Altersstufen, in denen er die Kinder beider Geschlechter, zum Theil die äußerste Stufe der Kindheit streifend, in zwanglos sich formende Zusammenstellungen gebracht hat, läßt ihn von einer neuen Seite erscheinen. Hier athmet Alles Leben, Farbe und festliche Heiterkeit. Auch hier bieten einzelne Gestalten geistige Tiefe. Die unbestimmte Sehnsucht der letzten Kindheitsgrenze sehen wir in Mädchen und Knaben reizend beobachtet und wiedergegeben und das unschuldig unbeholfene Spiel der frühesten Jahre dazu in Gegensatz gebracht. Dergleichen läßt sich nicht gut im Einzelnen beschreiben, selbst die vorzüglichen Photographien, die von Allem, was der Saal enthält, angefertigt worden sind, genügen nicht, die Stimmung zu geben, in der dieser Deckenschmuck mit dem Ernste der Wandgemälde darunter contrastirt.

Nur Eins bleibt zu beschreiben noch, die Gestalt, die in einem Runde gerade die Mitte der Decke einnehmend, in einem Triumphe von Schönheit von da über Alles herabthront: das siegreiche Italien, mit der Umschrift: Sei libera sii grande. Eine schöne, uns anmuthende Frau, verkürzt, als ragte sie in die Lüfte empor, eine Fahne über die Schultern gelegt, die ihrem Haupte als Hintergrund dient. Trotz reicher Gewandung einfacher Faltenwurf über Knie und Brust, so daß das herableuchtende Antlitz Alles im Saale beherrscht. Es liegt in dieser unbedeutenden Gewandung etwas Demokratisches. Keine im Gefühl unendlicher Pracht auf Wolken ruhende Königin sollte dargestellt werden, wie Paul Veronese Venezia als Beherrscherin der Meere gemalt hat, sondern der jeden Augenblick zum Kampfe bereite, auf einen Wink des Schicksals aufspringende Genius des jungen Reiches sollte erscheinen, der gute Geist des Volkes, das die uralt ererbte Größe erst wieder zu verdienen hat. Es ist, als hätte die Gestalt, wie

für einen Moment des Ausruhens, den Weg zur Höhe unterbrochen, um alsbald aber sich wieder aufraffend, die Fahne von Neuem zu entfalten. Schon in dieser Auffassung sehen wir den Unterschied der Zeiten. Für Raphael, für die gesammte Kunst bis auf heute, hatte nie eine Aufgabe dieser Art sich ergeben. Selbst während der französischen Revolution, als David und seine Schule symbolische Figuren zu schaffen hatten, die in der Gestaltung eines zum Siege eilenden Frankreichs ihre höchste Leistung geliefert, würde eine so intime Personification dem schaffenden Geiste eines Künstlers nicht entsprungen sein. Erst das in den ersten Jahrzehnten unseres Zeitalters mit unerhörter Grausamkeit zu Boden gedrückte Italien empfing in der Phantasie des eigenen Volkes das Ansehen einer um die verlorene Freiheit jammernden, unter der Last der Knechtschaft seufzend dahinschleichenden Jungfrau. Leopardi nahm Petrarca's und Dante's Anschauungen auf und wußte sie mit der ihm zu Gebote stehenden sinnlichen Gewalt so zu formen, als ob die Gestalt im vollendeten Kunstwerke schon dastände. So hat Maccari das befreite Italien als kriegerische Jungfrau gemalt und so ist die Umschrift zu deuten.

Die Trefflichkeit dieser Deckengemälde erlaubt die Bedenken auszusprechen, die gegen die Wandgemälde darunter von Einigen erhoben worden sind. Auf den Deckengemälden sind die Gestalten der Kinder die Hauptsache. Sie erfüllen den Raum, und der Hintergrund bleibt ohne Einfluß auf ihre Gruppirung. Es sind kunstvoll gebildete Gruppirungen, die wir hier vor Augen haben, und in den Stellungen der Figuren erblicken wir den Beweis des Studiums nicht bloß der Natur, sondern auch des unserer Zeit überlieferten Besitzes an Werken früherer Meister. Maccari also hat gewußt, was er wollte, als er den Deckengemälden diese Fülle harmonischer Figuren, diese freundliche Farbe, diese Bewegung, kurz dies Festliche verlieh.

Zugleich aber: Maccari hat auch bei den Wandgemälden gewußt, was er wollte, wenn er diesen in Composition und Farbe etwas verlieh, was man mit dem melodienlosen, das

Publicum aber ergreifenden Strom der neueren Musik vergleichen könnte. Bei ihnen scheint das Allgemeine, die Stimmung, alleiniges Ziel der Arbeit zu sein. Der Maler will nicht, daß irgend etwas ihn hier in der Erreichung des Eindruckes störe, auf den es ihm allein ankam. Die, welche diese Gemälde betrachten, sollen gepackt werden. Und deshalb, wenn ihnen etwas fehlt, das man, mich selbst nicht ausgenommen, vielleicht vermißte, so wollte es der Künstler so. Es fehlt ihnen das Element, das Raphael's Camera della Segnatura in so hohem Maaße besitzt: Die Erhebung des Dargestellten über die rohe Wirklichkeit. Nichts ist unwahr von dem, was Disputa und Schule von Athen und Parnaß zeigen, zugleich aber doch erfüllt von jener höheren Wahrheit, die uns die Dinge in einem Lichte verklärt vor Augen stellt, in dem das Auge des Künstlers allein sie erblickte. Maccari, offenbar geleitet von dem Drange, so wirklich zu geben, was er gibt, daß Niemand den Vorwurf erheben dürfte, er sei über das Alltägliche des gemeinen Erlebnisses hinausgegangen, hat sich von diesem Bestreben zu weit leiten lassen. Nichts Unschönes stellt er uns vor die Blicke, aber auch nichts, das sich zum Schönen erheben möchte. Bei den Deckengemälden band ihn diese Rücksicht nicht.

Jeder, der diesen Saal betreten, ihn erst im Ganzen überblickt, dann im Einzelnen genau durchbetrachtet hat, wird sich sagen müssen, daß eine aus sich selbst gewachsene bedeutende Kraft hier etwas gemalt habe, dem dauernder Werth innewohne. Ein Werk ist entstanden, das, nach rückwärts hin ein paar Jahrhunderte überspringend, endlich wieder einmal aus nationalem Geiste für das Volk im edelsten Sinne geschaffen wurde. Gemälde, die, was die Gesinnung anlangt, den Arbeiten der großen italiänischen Meister sich ebenbürtig anschließen.

Maccari hat Alles allein gethan. Er hat die rohen Wände des Saales empfangen, hat sich den Bewurf der Mauer und die besonderen Farben, mit denen er arbeitet, präparirt, hat die einschließende ornamentale Architektur gezeichnet, selbst gearbeitet

und an Ort und Stelle vollendet: Alles, bis auf die geringste künstlerische Arbeit ist seinen Händen entsprossen. Der Saal, wie er fertig abgeliefert nun dasteht, ist nur sein Werk. Gebildete Leute, die Rom besuchen, möchte ich darauf hinweisen, damit Maccari auch bei uns des Ruhmes theilhaftig werde, auf den er Anspruch hat.

Erschien im Octoberheft der Deutschen Rundschau von 1889. Geschrieben in Rom 1888/89.

XIV.

Salvatore Farina.

Salvatore Farina: Pe' belli occhi della Gloria Scene quasi vere (Milano. 1887).

Farina's neuſtes Werk iſt einfach. Die diesmal von ſeiner Hand gezeichneten Figuren erſcheinen beinahe als nur ſkizzenhaft hingeworfen. Mit ſo feinem und zugleich ſicherem Stifte aber ſind die Linien gezogen, daß aus dem, was wir in ſcheinbar flüchtigen Umriſſen empfangen, die Meiſterſchaft eines Schriftſtellers herausleuchtet, der kein Wort umſonſt und keines zu wenig ſagt und in jedem, das er ſagt, die geeignete Wahl traf. Dieſe Sicherheit der leitenden Autorität empfinden wir auch da, wo man ſie mehr ahnt als über ſie Rechenſchaft zu geben im Stande wäre. Man geräth bei der Lektüre in die Empfindung hinein, daß des Dichters Phantaſiearbeit und die von ihm angewandten ſprachlichen Mittel einander decken, und zugleich, daß jeder geleſene Satz als Anſtoß zu eigener, weiterbildender Phantaſiearbeit innerhalb unſerer ſelbſt wieder wirkſam werde. Bei der uns vorgeſpielten, der äußeren Bewegung nach höchſt geringfügigen Komödie — ich wähle dieſen Titel, obgleich es ſich um eine Novelle handelt — indentificirt man ſich ſo ſehr mit der Denkweiſe der agirenden Perſonen, daß man in die Centralſtelle ihrer inneren Lebensarbeit gelangt zu ſein vermeint, wo das Räderwerk des Charakters unverhüllt arbeitet. Was Salvatore Farina uns hier liefert, iſt reines Extractum vitae humanae. Vielleicht zu rein! Bei der dem Dichter angeborenen Aufrichtigkeit hat er nicht unausgeſprochen laſſen wollen, es ſei, was er bringe, weder Roman noch Novelle, ſondern er gebe scene quasi vere: Ausſchnitte aus

dem Leben in natürlichster Beleuchtung. Vielleicht daß sich daraus der Vorwurf ergeben könnte, es habe bei dem Bestreben, die Wirklichkeit zu wiederholen, die künstlerisch abschließende Form gelitten, es fehle dem Rahmen, der diese Erlebnisse umschließt, etwas an Stärke. Ich für mein Gefühl wieder würde diesen Vorwurf nicht erheben. Mir ist alles recht wie es dasteht und ich habe manche Seite gleich zum zweiten Male gelesen, in der Hoffnung, es möchten hier oder da einige Worte von mir übersehen worden sein, die sich noch einheimsen ließen.

Um zu zeigen, was hiermit gemeint sei, lasse ich die Uebertragung einer Scene folgen, die weder die beste noch die entscheidende neben den übrigen ist, aber die Art der Darstellung anschaulich macht.

Held der Erzählung ist ein 70jähriger Maler, den wirkliche Leistungen, günstige Zufälle und die Künste einer guten, gescheuten Frau sein Leben lang im Vertrauen erhalten hatten, zu den Größen seines Faches zu gehören. Signor Mattia geht somit bis beinahe zum Abschlusse seines Daseins im guten Glauben an seine Berühmtheit dahin; als die Frau aber gestorben ist, merkt er, anfangs in nur ungewisser Empfindung, daß ohne weitere Unterstützung dieser Glaube doch nicht mehr aufrecht zu halten sei, und beruft seinen auswärts studirenden Sohn Tito nach Hause, ebenfalls Maler, aber Realist, während Mattia ein Idealist der alten Schule ist, die mit correcten Linien und verschwommenen Ideen operirt. Der Sohn, pietätvoll und gut, sucht die Rolle der Mutter weiterzuspielen, was ihm der traurige Umstand erleichtert, daß Mattia erblindet. Nun sitzt der alte Herr im Atelier des Sohnes und wird bei allem, was an ihn herantritt, in der Ueberzeugung bestätigt, ein in seiner Laufbahn unterbrochener großer Künstler zu sein.

Einer der Hauptwünsche Mattia's ist, der Sohn möge sich verheirathen. Tito aber hat Unglück gehabt. Mit einem Modelle, Cerisa, einem von den dämonisch schönen Mädchen, die Farina's Specialität sind: ein zeitweise in Gluth gerathender Eiszapfen, die Tito für einen Tag von 24 Stunden in allen Konsequenzen ge-

liebt und dann auf Nimmerwiedersehen verlassen hat. Cerisa, die aus dem Herzen des jungen Malers nicht weichen will, antwortet nicht mehr auf seine Briefe und hat ihm Freude und Hoffnung geraubt. Nun nimmt die Erzählung den Lauf dahin, daß Sofia, die Tochter eines in fast dürftigen Umständen lebenden Malers, zum alten Mattia ins Haus berufen wird, um ihm allabendlich gute alte Musik vorzuspielen. Zwischen Sofia und Tito entsteht ein Zustand wechselseitigen Vertrauens, das beide Theile um so sicherer für reine Freundschaft ansehen, als auch das junge Mädchen eine Art unglückliche Liebe im Herzen trägt: ein tiefes Mitgefühl für den jungen Lehrer Tonio hat sie ergriffen, der seinerseits wieder als hoffnungsloser Liebhaber der blonden schönen Schwester Sofia's, Giuditta's, welche gar nicht daran denkt, einen armen Lehrer zu heirathen, jeden Abend Sofia erwartet, um sie nach Hause zu bringen (er ist der Cousin der beiden Mädchen) und um ihr auf dem Wege über Giuditta's Grausamkeit klagen zu dürfen. Zu diesem armen Jüngling also hatte Sofia eine stille Neigung gefaßt und ihr Geheimniß Tito anvertraut. Man sieht, in wie bescheidenen Kreisen die Dinge sich ereignen.

Nun weiß Farina allmälig das Gefühl in den Leser einschleichen zu lassen, Tito sei getröstet ohne es zu wissen, und eigentlich sei auch Sofia bereits von Tonio zu Tito übergegangen, und eine der Scenen, in denen dies zum Durchbruche kommt, soll in der Uebertragung nun folgen.

Eines Abends also, nachdem Sofia dem alten Mattia Sachen von Cimarosa oder Mozart vorgespielt hat, tritt Tito in hoher Aufregung mit einem Briefe herein, worin die längst verschollene Cerisa meldet, sie sei in unglücklich verlassener Lage und werde nächster Tage erscheinen, um ihm sein und ihr Töchterchen zu bringen, das er nun nicht verstoßen werde. Die fast in Schatten versunkene Schönheit steht als Mutter eines Tito gehörigen Kindes plötzlich wieder auf dem Kampfplatze! Für Tito und Sofia war die Stunde jetzt gekommen, sich klar zu werden, wie sie beide zu einander standen. Der Leser erwartet eine Erklärung und Farina scheint sie vorzubereiten. Es entsteht eine Art von Schwüle zwischen

den drei Personen, die zusammensitzen und den Brief gelesen haben, bis Sofia, der ihre Gefühle zu übermächtig werden, aufsteht, sie wolle nach Hause gehen. Früher als sie gewöhnlich zu gehen pflegte. Man hält sie nicht und fragt nicht warum. Sie macht sich fertig.

Hören wir nun das Weitere. Die Bescheidenheit, mit der Farina verfährt, die Gedämpftheit des Tones, in dem er erzählt, kennzeichnet seine Art und Weise.

Ich gehe mit Ihnen zur Hausthüre hinunter, sagte Tito.

Als sie unten waren, fügte er hinzu: — Fräulein, ich begleite Sie bis zu Ihnen . . . . Sie erlauben es mir?

Das junge Mädchen gab keine Antwort.

Dürfte ich Ihnen etwas sagen? . . . . fährt Tito fort.

Mir? fragt Sofia mit unsicherer Stimme. Und, als suchte sie einen Schutz gegen etwas, von dem sie sich eisern eingeklemmt fühlte, sagte sie leise: Tonio!

Sofort aber auch bereute sie, Tonio's Namen mit diesem Accent genannt zu haben, und setzte in ziemlich kunstloser Unbefangenheit hinzu:

— Tonio bringt mich jeden Abend ja nach Hause; heute aber gehe ich früher als gewöhnlich. Vielleicht ist er noch nicht da. Wir wollen nachsehen.

Sie machte die letzten Stufen der Treppe fast einen Sprung hinunter und zog die Hausthüre auf, damit ihr die kalte Nachtluft ins Antlitz schlüge.

Auch Tito sah die stille Straße hinunter.

Niemand da, sagte er. Ich gehe also mit Ihnen?

Dem Mädchen aber fiel ein, daß wenn Tonio doch vielleicht später käme, er dann in alle Ewigkeit hier stehen würde.

— Wir wollen auf ihn warten. Ist es Ihnen recht?

Sie standen ein paar Augenblicke im äußern Raume der Hausthüre; im Dunkeln fand Tito Sofia's Hand. Aber er sagte noch immer das nicht, was er, wie ihm schien, dem Mädchen jetzt zu sagen hätte. Dann tönten schnelle Schritte durch die schweigende Straße heran.

— Tonio! rief Sofia aus und machte sich von Tito's Hand los, die sie zurückhielt. Jetzt, wo der Abschied dringend bevorstand, brachte Tito sein Geständniß hervor. Er sprach dem Mädchen dicht ins Ohr:

Sofia, was ich Ihnen zu sagen hatte, war nur dies, daß ich Sie liebe — daß ich Dich liebe — daß ich jetzt gewiß bin, Dich immer geliebt zu haben.

Tonio war bis auf zwei Schritte heran.

Gute Nacht, preßte das Mädchen heraus und lief Tonio entgegen.

— Schon hier, sagte der junge Mann, als er Sofia auf ihn losstürzen sah.

— Ja. — Ich wollte früher zu Bette gehen. — Signor Tito wollte mich begleiten. An der Thür aber sah ich Dich.

— Was hast Du? Dir ist nicht recht wohl?

— Sehr, sehr wohl!

Sofia ging vorwärts. Sie ging als hätte sie es sehr eilig. Ihr Begleiter hatte Noth, ihr nachzukommen. Die Sache kam ihm fragwürdig vor.

— Sofia, sagte er nach einer Weile, Du hast wahr und wahrhaftig nichts Unangenehmes erlebt?

Nichts; ich bin nur etwas aufgeregt. Ich könnte die Nacht ein bischen Fieber bekommen. Fühle einmal . . . .

Tonio machte Halt, um seiner Cousine den Puls zu fühlen. Es dauerte eine Weile. Er sagte, eigentlich verstehe er nichts davon, aber es komme ihm allerdings vor, als ob . . . .

Das junge Mädchen fing wieder an fast zu rennen und Tonio hinterher. So kamen sie an ihre Hausthür. Jetzt nahm Sofia das Wort.

Tonio, sagte sie, warte Abends da nicht mehr auf mich. — Weißt Du, ich hatte nie daran gedacht, daß Du da manchmal lange zu stehen hättest. —

Warum nicht?

Aus verschiedenen Gründen. — Und außerdem, ich will nicht in Begleitung gehen. Und dann ist auch sehr zweifelhaft, ob ich

noch wie früher regelmäßig Abends dahin gehe. Und wäre es dann nicht der Fall, dann ständest Du unnöthiger Weise da und wartetest. Ich danke Dir recht herzlich. Für alles frühere und für alles, was Du in Zukunft gerne noch für mich gethan hättest. Hier aber soll nun ein Abschluß sein. Es ist mein entschiedener Wille.

Dein Wille? fragte Tonio, der nicht wußte, was er denken sollte.

Mein Wille! Wille ist das Wort dafür.

Der junge Mann sah dahin und dorthin, als wartete er auf Worte für etwas, das nicht recht herauskommen wollte. Endlich sagte er mit schwächlicher Betonung:

Ich komme morgen — um zu hören, ob Du Fieber gehabt hast.

Werde kein Fieber haben. Alles ist vorüber. Sieh.

Tonio fühlte ihr wieder den Puls. Es sei ihm doch nicht unzweifelhaft, daß Nachts nicht ein ganz leichter Anfall käme.

Ich komme doch morgen.

Nun, so komm'. Gute Nacht. —

Meine Phantasie wird durch den einfachen Wortwechsel in hohem Grade angeregt. Ich vernehme Alles, ich sehe die jungen Leute vor mir. Ich höre Sofia's Herz schlagen. Ich sehe sie ihre Schritte beschleunigen. Ich empfinde, wie sie, noch ohne zu wissen, was sie Tito antworten solle, sich symbolisch von Tonio loszumachen sucht. Man ahnt, daß Tonio selber begonnen habe, Sofia mehr um ihrer selbst willen allabendlich zu erwarten. Und wie Sofia das gleichfalls nun ahnt und wie sie, jetzt sicher wissend, daß Tito sie liebe, zugleich schon von neuen Bedenken sich bedrängt fühlt, die aus Tito's Verhältniß zu Cerisa als Mutter seines Kindes hervorgehen: was ich hier bewundere, ist nicht die Erfindung dieser einfachen Erlebnisse, sondern die vollendete Kunst Farina's, sie uns verständlich zu machen, ohne sie auszusprechen.

Wie beinahe unmöglich aber, diesen Gesprächen in unserer Sprache gerecht zu werden. Tito sagt zu Sofia „la cosa che io le doveva dire è solamente questa, che le voglio bene,

che le voglio bene tanto, che ora sono proprio sicuro di averle sempre voluto tanto bene.“ Welcher Unterschied ist zwischen voler bene, mit der Steigerung voler tanto bene, und amare? Die Wörterbücher erklären voler bene richtig mit amare. In manchen Fällen ließe es sich mit „gut sein“ oder mit „lieb haben“ übersetzen. Amare ist um eine Spur pathetischer, es drückt das vollendete Gefühl aus, voler bene mehr nur erst den Weg dazu. Der Schluß der Novelle bringt ein kurzes Gespräch zwischen Tito und Sofia. Ma io t'amo molto e non soffro, sagt sie. Mi amerai anche di più . . . . vedrai — antwortet er. Warum heißt es hier nicht ma io ti voglio bene tanto ꝛc.? — weil amare hier eingestandene Liebe als fertigen, feststehenden Zustand meint; voler bene aber nur Sehnsucht, die der eine und der andere hegt, das noch unausgesprochene Gefühl, das erst zum amare werden wird, bedeutet. Wie aber hätte ich in unserem Falle ohne „lieben“ oben auskommen sollen? Hätte ich übersetzt: Was ich Dir sagen wollte, Sofia, war nur dies: daß ich Dir von Herzen gut bin, daß ich Dich lieb habe, daß Du mir theurer bist, daß Du ꝛc. Alles das würde hier die rechten Dienste nicht geleistet haben. Und dann sagt er, che le doveva dire, worin nicht nur liegt, daß er sprechen wollte, sondern auch zu sprechen sich verpflichtet fühlte, und zwar eine Mitte zwischen beiden an sich ja völlig nichtbedeutenden Wendungen. Dennoch liegt in dem simplen doveva gerade deshalb hier so viel, weil Tito's Gedanken sich dadurch offenbaren; in der Umschreibung würde doveva etwa lauten „die Dinge sind soweit gekommen, daß ich nicht mehr schweigen darf: meine Pflicht ist, mich auszusprechen, deine, mich wenigstens anzuhören“ ꝛc. Mancher andere Schriftsteller hätte genau die gleiche Phrase schreiben können, la cosa che io le doveva dire ohne daß es uns einfiele, den Klang der Worte in Betracht zu ziehen, es sind Worte wie andere Worte: hier aber erwägt man sie! Le voglio bene wird unzählige Male von italiänischen Lippen hingesprochen: hier aber, bei der Fassung dieses Geständnisses kommt es auf sie an als seien die Worte nie zuvor gebraucht worden. Tito will zu dem jungen Mädchen nichts von einer

Leidenschaft sagen, die sie ihm einflöße, sondern nur auf das eindringlichste aussprechen, daß sie ihm jetzt näher stehe als jedes andere sterbliche Geschöpf; darauf kommt es hier eben an, daß dies von ihr empfunden werde. Amare hätte hier literarisch kalt geklungen, viel intimer mußte das rechte Wort lauten, und so sagt Tito denn le voglio bene, und fährt fort: le voglio bene tanto, eine Steigerung, die, wenn wir le voglio bene mit „ich liebe Dich" übersetzen, wiederum im Deutschen nicht zu erreichen war. Jeder kennt das Volkslied mit dem Refrain: Ti voglio ben assai, ma tu non pens' a me — wie sollte dem vollen Umfange nach das deutsch gegeben werden? Welcher Unterschied waltet zwischen assai und tanto? Es ließe sich erwidern, daß beide Worte hier durchaus dasselbe ausdrücken und vielleicht täusche ich mich nur, wenn ich trotzdem einen Unterschied empfinde. Ti voglio ben assai, heißt abschließend, ich liebe dich sehr; ti voglio ben tanto besagt: sosehr, daß — und ein Rest von Gedanken, der unausgesprochen bleibt. Wie wir sagen: ich liebe dich so sehr — keine abgebrochene Phrase, aber als solche zu denken. Vielleicht sind das alles viel zu fein empfundene Unterschiede. Der eine Autor aber reizt uns, solchen Deutungen nachzugehen, der andere übt diesen Reiz auf uns nicht aus.

Möglich sogar, daß ein Italiäner sagen könnte, es werde hier nach minimalen Effecten von mir gesucht, die vom Dichter nicht beabsichtigt seien. Jedenfalls aber wird, wo es sich um so zarte Accente handelt, die Sprache von Autoren ersten Ranges in der Uebertragung stets einbüßen. Vielleicht genügt für das rechte Verständniß hier nicht einmal die Kenntniß des Italiänischen, die langes Studium und lebendiger Gebrauch dem Nichtitaliäner gewähren, sondern der Leser müßte ein geborener Italiäner sein um einem modernen italiänischen Autor ganz gerecht zu werden. Dennoch habe ich mich kaum jemals getäuscht, wo ich das Phänomen erlebte, daß einfache Worte in gewissen Fällen sich mit einem Gedränge von unausgesprochenen Worten gleichsam umgaben, aus denen nach verschiedenen Seiten sich neue Perspectiven eröffnen. Dichter vermögen Worte in einen Zustand von Elektricität zu ver-

setzen, daß sie Funken sprühen wenn unsere Blicke sie berühren. Ich erinnere als an den vielleicht höchsten Effect dieser Art, an Dante's quel giorno più non vi leggiemmo avante. Wie nichtssagend dieser Satz und von wie erschütterndem Inhalte für die, die zu empfinden im Stande sind, was an Gedanken von diesen sieben Worten an dieser Stelle umschlossen wird. Ich will Dante's berühmte Stelle natürlicherweise nicht mit irgend einer andern und somit am wenigsten mit dem in Vergleich bringen, was Tito der guten Sofia im Dunkeln vor der Hausthüre athemlos ins Ohr sagt, sondern ich führe Dante's Verse hier nur an, um zu beweisen, wie gewöhnliche Worte durch das, was ihnen der Dichter an umfangreicherer Bedeutung mitgibt, in ihrer Wirkung erhöht werden können.

Diese Mitgabe muß einer ganzen Dichtung eigen sein, wenn sie ein ideales Ziel verfolgt. Farina sagt in der Vorrede, die seinige wolle nur in einige Falten des menschlichen Herzens hineinleuchten, in die der Einblick selten offen stehe. Wir müssen sie mit den übrigen Arbeiten des Autors vergleichen, um zu gewahren, welche Aufgaben er sich diesmal stellte und wie er in deren Aufstellung wie Lösung sich zu immer höherer Vollendung erhebt. Wir bemerken dieselbe Sparsamkeit der angewandten Mittel zugleich mit Erreichung desselben Eindruckes auf unsere Phantasie bei der Scene der Zuführung des Kindes, welches Mattia, der blinde Großvater, und Sofia in Empfang nehmen. Auch hier nur ein reporterhaft kahler Bericht unbedeutender kleiner Handlungen, aber der Leser glaubt dabei zu sein. Man empfängt ein Gefühl des liebevoll vertraulichen, aber, wenn man in die weiteste Zukunft voraussehen wollte, frech angelegten Charakters des Kindes. Man sieht es vor sich bei seiner Krankheit, bei seinem Tode, der dann Sofia von dem letzten Scrupel befreit, Tito angehören zu dürfen. In meisterhaft launigem Tone ist auch erzählt, wie zu gleicher Zeit die schöne Giuditta, nur um reich zu werden, einen reichen Börsenagenten heirathet, einen gutmüthigen, verspätet jugendlichen Mann, dicht vor Fünfzig, der bei geringen Ansprüchen sterblich in sie verliebt ist. Ueberall nur wenige andeutende Worte. Die Führung der

Novelle auch in der Richtung, daß der blinde alte Mattia endlich dahinter kommt, er sei kein „großer Künstler" und habe sich in Demuth mit dem genug sein zu lassen, was ihm an Glück und Zufriedenheit trotzdem zu Theil werde, ist vortrefflich. Nur reiche Lebenserfahrung, verbunden mit natürlicher, großer Güte des Herzens konnten einen Schriftsteller befähigen, diese, fast möchte man sagen: gleichgültigen Lebenserfahrungen so freundlich zu ihren feinsten Wurzeln zu verfolgen und vor uns auszubreiten. Ich wüßte auch unter den heutigen Schriftstellern — (ich würde Claude Tillier, den in Frankreich so gut wie unbekannten größten französischen Humoristen ausnehmen, wenn er nicht bei jungen Jahren lange schon gestorben wäre) — keinen, dem wehmüthiges Lächeln hervorzurufen gegeben wäre wie Salvatore Farina. Wie eine leichte Lasur bringt er den Hauch dieser Stimmung hier und da über Theile seiner Erzählung. So, wie er Tito's unschuldige List beschreibt, am Neujahrstage durch Zumischung von Karten aus früheren Jahren seinem nur durch Tasten die Dinge erkennenden Vater das Gefühl zu schaffen, ein unvergessener, von Leuten hohen Ranges noch aufgesuchter Mann von Ruf zu sein. Und wie Mattia in unschuldiger Prahlerei sich die abgegebenen Visitenkarten vorlesen läßt, und der alte Salvi, Sofia's Vater (resignirt ehrgeiziger und verkannter Maler auch er seines Zeichens), nicht begreifen kann, daß Leute, die schon vor zwei Jahren gestorben seien, jetzt noch bei Mattia Neujahrsvisiten abstatten. Und wie zartfühlend Mattia dann vor Tito verbirgt, daß er den frommen Betrug entdeckt habe, sich für sein Theil aber das Seinige daraus zu ziehen weiß. Oder wie Salvi selbst endlich einmal an einen Fremden, der im Hotel Manin wohnt, ein Bild verkauft hat und wie er den Glücksfall in bescheidenem Selbstgefühl seinen Töchtern mittheilt, mit dem Entschlusse zugleich, dem Gemälde nun noch, ehe er es aus den Händen gebe, einige letzte Meisterstriche zuzufügen, und wie die beiden Mädchen sich still sofort verständigen, dies müsse durchaus verhindert werden. Und wie klug und siegreich sie den Vater dann auch von der Idee abbringen, sein (älteres) Werk ohne diese letzte Vollendung abzuliefern. Oder wie, nachdem

Giuditta und auch Sofia endlich verheiratet sind und der alte Salvi dem armen Tonio, der weder die eine, noch die andere bekommen hat, das nun unbenutzte Zimmer der Mädchen vermiethet, und wie er ihm beim ersten Abend sagt, dies sei Giuditta's und dies daneben Sofia's Bette: Tonio könne sich legen in welches er wolle. Und wie der Schulmeister, endlich in Sofia's Bette ausgestreckt, aus der ihn umgebenden Finsterniß in das runde Mansardenfenster hineinsieht, das, ihm gerade gegenüber, ein paar Dutzend Sterne ihm in die Augen leuchten läßt. Es ist nicht so leicht, ein Zimmer so zu beschreiben, daß man sich wirklich darin empfindet. Ein Zimmer hat seinen besonderen Geruch, ist oft ein bischen zu hoch oder zu niedrig, zeigt, wenn Nachts die Laternen die Fensterkreuze durcheinander oben an die Decke malen, wunderliche Konstellationen schwachheller Flächen und Linien, oder läßt Ecken von Bilderrahmen im Halbdunkel schimmern und erweckt Gefühle von Behaglichkeit. Direkt läßt sich das nicht beschreiben, ein Schriftsteller deutet die Dinge unmerklich an: plötzlich sieht man Alles vor sich als sei man Jahre da aus und eingegangen. Dieses Schlafzimmer der Mädchen mit dem runden Fenster kennt man gleich wie sein eigenes. Schon früher hat der Dichter Sofia in ängstigenden Gedanken im Dunkel da sitzen und lauschen lassen, ob vom Lärm der Straße nicht ein Ton heraufdröhne, oder ob nicht das alte Bild ihrer seligen Mutter, sei es auch nur durch das leiseste Knistern, zu erkennen gebe, was nun zu thun oder nicht zu thun sei. Salvatore Farina weiß uns, wohin er uns führt, heimisch zu machen. Und wenn man nachforscht, wie ihm das gelungen sei, findet sich nichts Besonderes.

Damit dies Alles möglich würde, bedurfte es für Farina's Dichtungen eines festen provinzialen und städtischen Grund und Bodens, dem die Ereignisse und Menschen entwüchsen. In der gesammten Reihe seiner Dichtungen repräsentirt er das, den deutschen Reisenden manchmal so glänzend, manchmal aber auch so ungemüthlich anmuthende Mailand, die reiche Stadt, in der das italiänische Leben heute am gesundesten sich manifestirt. Rom ist die politische Hauptstadt Italiens, der ein Wust von Bildung und

Rohheit, ein Knäuel von gemeinen und edeln Interessen, und die ungeheure Bewegung der zufällig hier zusammengewehten energischsten Elemente Italiens die Ruhe nicht gewährt, deren es für geistige Production ächter Art bedarf. Auch dem oberflächlichen Lärmmacher kann es hier wie in Paris oder Berlin gelingen, sich für den Moment Gehör zu verschaffen. Florenz ist die süße classische Schwätzerin, die sich das ewige Märchen von ihrer eigenen literarischen Größe wiederholt: in Florenz schreibt man literarisch am wohlklingendsten, hat am wenigsten aber zu sagen, als würden diese sanften Sätze nicht nur Lebenden vorgetragen, sondern zugleich längst dahingegangenen Generationen in ihre Grabstätten hineingeflüstert. Mailand ist der Ort, wo Italien am frischesten arbeitet und am gesundesten denkt. Ohne Zweifel darf die „Perseveranza" als das vernünftigste italiänische Blatt gerühmt werden. Mailänder und Mailändische Frauen beleben Farina's Erzählungen, Mailänder Gespräch und Geschwätz klingt uns daraus ans Ohr, die lombardische Ebene und die Riviera sind der Schauplatz ihrer Erlebnisse. Diese Mailänder und Lombarden unseres Dichters sind anders geartet als die Bewohner der südlichen Theile der Halbinsel. Ihr Land ist nicht durch das umschließende Meer auf sich beschränkt, sondern mit dem festen Kerne Europa's dicht verbunden. Sie arbeiten anhaltender. Sie wissen nichts von classischen Vergangenheiten. Sie grenzen an germanisches Land und es zeigen sich, wo wir einander berühren, gemeinsame Interessen und gemeinsames Verständniß. Es ist kein Zufall, daß Salvatore Farina's Werke in Deutschland so gern gelesen werden. Fast wird einem zu Muthe, als hätten seine idealen Figuren mehr als über die Hälfte Deutsches Blut in den Adern. Vielleicht ist dies der Grund auch, warum Farina's Ruhm in Rom und Toscana weniger Gedeihen findet als bei uns. Die Tiefe der Empfindung, die er seinen Gestalten verleiht, die Unfähigkeit, die sie oft befällt, Worte für ihre Gefühle zu haben, die Zurückhaltigkeit, die Freude am Innern des Hauses, der Genuß am Leben der Bäume und Blumen sind Eigenthümlichkeiten, die sie mit den Römern und Florentinern nicht theilen, welche in der blühenden und grünenden

Natur mehr das Decorative im Ganzen bewundern, ohne den feineren Unterschieden der Erscheinungen gerecht zu werden. Diese Anschauung tritt schon bei Dante, Raphael und Michelangelo als Repräsentanten des mittleren Italiens hervor. Das Detail entging ihnen nicht, bei der Darstellung der Dinge aber ordnen sie es dem Allgemeinen unter. Nirgends haben Raphael oder Michelangelo Blumen angebracht, die etwas von botanischer Vorliebe bezeugten, nirgends bei Gewändern den Stoff, aus dem sie bestehen, oder bei Händen und Füßen ihrer Figuren individuelle Eigenthümlichkeiten hervortreten lassen. Nirgends auch hat Dante etwas von dieser Kleinbeobachtung, so scharf realistisch seine Beobachtungen sowohl als auch die Worte sind, in denen er sie niederlegt. Dagegen Lionardo, dem Mailand die letzte Entwicklung gewährte, hat diesen Zug nach naturwissenschaftlicher Treue, dem er sich, in seinen Zeichnungen zumal, in überraschender Weise zuweilen hingibt. Sollte zu Lionardos Zeiten schon diese Art, die Dinge zu betrachten und darzustellen, den Bewohnern der Poebene im Blute gelegen haben? — die miniaturhafte Wiederholung dessen, was die feinsten Adern des natürlichen Wachsthums dem liebevollen Blicke gewähren? Werden zukünftige Physiologen in dem Auge der Nationen und sogar der einzelnen Provinzialen eines Landes Unterschiede des Baues und der Nerventhätigkeit nachweisen, die diese Verschiedenheit als nothwendige und konstante Faktoren erklären? Sicherlich fungiren die Sehorgane eines Deutschen anders als die eines Italiäners. Farben und Linien stellen sich den Blicken je nachdem schwächer oder stärker dar und die Unterschiede der Werke der bildenden Künste sind hieraus zu erklären. Und die Verschiedenheit der Schulen innerhalb Italiens und Deutschlands geht auch auf solche Differenzen zurück. Ein venetianisches Auge sah anders als ein florentinisches, und Rubens anders als Dürer. An die zarte Ausführung der Dürerschen Kupferstiche erinnert Salvatore Farina's Manier zuweilen. Dürer's „Hieronymus im Gehäuß" wäre ein Werk, das seinem Sinne entspräche: sonntägliche Ruhe mit Sonnenschein im Zimmer. Stille eines Winterabends oder einer Frühlingsnacht weiß er wunderbar zu schildern, wo man eine Nach-

tigal schlagen hört, ohne daß davon geschrieben worden wäre. Auf ganz leisen Sohlen wandeln die Gefühle oft, die er schildert, durch die Menschenseele.

Er hat keine Tendenz in seinen Schriften, obgleich er es manchmal uns einreden möchte. Er will immer auf das hinaus, was gut und schön und friedlich ist. Das Verderbte stellt er nur als Abwesenheit des Guten dar, das versteckt immer da ist und den Hintergrund bildet, von dem die Dinge sich abheben. Er will, auch wo er das Schreckliche schildert, kein Erfinder erschütternder Ereignisse sein, sondern nur ein freundlicher Berichterstatter. Er erinnert an Dickens, der auch der gute Freund seiner Geschöpfe ist und der eines jeden seiner Leser sein möchte. Salvatore Farina würde sich scheuen, denen, die seine Schriften etwa lesen möchten, auch das Geringste vorzusetzen, das der inneren Wahrhaftigkeit entbehrte. Ich glaube, daß dies Element des wirklichen Daseins, das er so durchdringend beobachtet und schildert, seinen Werken Dauer verleihen wird. Es liegt etwas Jugendliches in ihnen, das langes Leben verspricht.

Wie oft freilich hat solcher Anschein sich als Täuschung erwiesen. Die ganze ungeheure Dorfgeschichtenliteratur, von deren „historischer Mission" einst gesprochen wurde, löst sich auf in den künstlich erzeugten Anschein einer Existenz, die niemals war und niemals sein kann. Die Verbrecherliteratur, die, zu derselben Epoche etwa, aus dem Vorbilde der Sue'schen „Geheimnisse von Paris" herausgesponnen wurde, hat ebensowenig realen Untergrund gehabt. So fein ausgearbeitete Schurken bringt die Natur nicht hervor, deren Modellirhölzer ganz anders arbeiten. Und so wird sich vielleicht auch einmal herausstellen, daß Turgenieff's und seiner Schule angefaulte russische Nationalfiguren einen größeren Prozentsatz an Pariser Salonblut in den Adern haben, als man heute noch aussprechen darf. Sollte die Bewohnerschaft des russischen Reiches wirklich in einzelnen Exemplaren so viel Geist und so viel blank ausgemünzte Verderbtheit liquide haben? Die russischen Dichter haben früher mehr Byron, und heute mehr Balzac in sich aufgenommen, als wir in Anschlag bringen. Wird jemals

aber behauptet werden, Goldsmith's Vikar of Wakefield sei nicht ein treues Abbild englischen Daseins, oder Dickens, dieser geniale Phantast, lasse, was Wahrheit und Wirklichkeit anlangt, etwas zu wünschen übrig?

Es gibt eine liebevolle Beobachtung der Menschen und der Dinge, die nicht veraltet. Der klargeschliffene Spiegel einer Künstlerseele fängt Menschen und Dinge auf, und aus den Abbildern dieser Bilder entsteht ein Kunstwerk. Ein Künstler, der Bleibendes schafft, hat keine Absichten. Er ist kein Professor, der etwas erklären oder beweisen will. Ein Drang und eine Fähigkeit unbekannter Herkunft nöthigen ihn zur Arbeit und gewähren die Mittel dazu. Die Resultate solcher Arbeit, die in bester Qualität zu schaffen nur wenigen vergönnt sein kann, gehören zum allgemeinen nationalen Reichthume und ihr innerer Besitz ist für Jedermann vortheilhaft.

Mir scheint, als würden Salvatore Farina's Erzählungen unter die Zahl dieser Arbeiten später einmal aufgenommen werden. Ob meine Vermuthung zutreffe, kann heute nicht entschieden werden. Viele Autoren erleben nicht, daß ihr definitives Gewicht festgestellt wird. Unser Neujahrsgruß an den Dichter lautet: möge Salvatore Farina in vielen folgenden Werken seinen Landsleuten und uns zeigen, wie weit das Reich der Phantasie sei, das er beherrscht, im Vergleich zu den schönen und großen Provinzen, die er uns daraus bis jetzt erschlossen hat.

Erschien in der Nationalzeitung vom 5. Januar 1888.

XV.

Das Denkmal Kaiser Wilhelms I.

Große künstlerische Unternehmungen, die nahe bevorstehen, schlagen an die Phantasie des Volkes. Viele fühlen sich zur Mitarbeit berufen. Es ist dieser Eifer natürlich und entspringt, bewußt oder unbewußt, dem Gefühl, daß Generationen und Epochen in den nachkommenden Zeiten nach dem beurtheilt werden, was sie an Bauwerken und Statuen hervorgebracht haben. Der Ruhm oder Unruhm dieser Schöpfungen, die als die freisten und natürlichsten Aeußerungen des nationalen geistigen Vermögens dastehen, fällt dann auch auf die zurück, die nichts mit ihnen zu thun haben konnten. So mag, da der neue Dom und das Denkmal Kaiser Wilhelms I. jetzt sich erheben sollen, dem Einzelnen unverwehrt sein, sich auszusprechen. Wie sollte der sich nicht gleichsam als betheiligt an diesem Denkmal betrachten, der den Kaiser gesehen und gekannt und dem seine Gestalt unauslöschlich in die Seele geprägt sein muß? Wem wäre sie das nicht? Der Verfasser dieses Aufsatzes aber fühlt sich auch deshalb berechtigt, seine Stimme zu erheben, weil er sich viele Jahre mit den Werken Schlüter's und Schinkel's beschäftigt hat und beschäftigen mußte. Auf die Gedanken dieser beiden Architekten Berlins möchte er, daß jetzt zurückgegangen werde.

Berlin hat zwei große Umgestaltungen erlebt: unter dem ersten Könige Preußens durch Schlüter, und nach den Freiheitskriegen durch Schinkel. Beidemale war der Anschein der Stadt den veränderten Verhältnissen anzupassen. Von beiden Architekten wurde Größeres geplant als zur Ausführung gekommen ist. Schlüter legte außerhalb des eigentlichen Berlins jenseits der Brücke, die er baute, eine neue königliche Residenz an. Schinkel dagegen setzte mehr sich selbst im Stillen die Aufgabe, die Stadt, die ein

umfangreiches Areal bedeckte ohne es auszufüllen, anschaulicher und prächtiger erscheinen zu lassen. Er bemächtigte sich ihrer Häuser, Straßen und Plätze im Geiste und hoffte ihren Eindruck zu steigern. Seine großartigsten Projekte liegen nur in seinen Skizzen vor. Im Alten Museum, der Bauschule, der Brücke und dem Palais des Grafen Redern hat er seine wirksamsten Bauten geschaffen, Werke, die heute noch als einzig in ihrer Art dastehen.

Hätte Schinkel gedurft, so zweifle ich nicht daran, daß er auch Schlüter's Pläne durchzuführen gesucht haben würde. Am bequemsten bietet sich, was Schlüter gewollt hat, in dem Holzschnitte, welcher das Titelkupfer zu Woltmann's Baugeschichte von Berlin bildet, übrigens auch sonst oft reproduzirt. Man bewundert die Einfachheit und Grandiosität des Projektes. Die Kurfürstenbrücke, heute an der einen Ecke des Platzes in diesen einmündend, sollte auf dessen Mitte zuführen, der Platz also sich nach links hin, dem königlichen Marstalle zu, ebensoweit ausdehnen als bis zum Schlosse. Der Brücke gegenüber, an der Stelle, wo früher die Stechbahn stand, und die heute das sogenannte Rothe Schloß ausfüllt, sollte der Dom sich erheben, so daß die Brücke über den weiten Platz hinüber gerade auf seine mittlere Thüre losging.

Wir haben vor Augen, was durch Bebauung der einen Hälfte des Schloßplatzes aus ihm geworden ist. Wer hätte zu Schinkel's Zeiten daran gedacht, ihm die Größe zu geben, auf die er Anspruch hatte? Schinkel aber empfand, was dem Schlosse nach dieser Seite sowohl als nach der Schloßfreiheit hin genommen worden war und suchte es ihm nach der dritten Seite hin zu schaffen. Von den Linden aus führte er eine prachtvolle Brücke auf einen Platz, den Lustgarten, dem er durch das Alte Museum seinen Abschluß gab. Von dieser Brücke aus fällt der Blick auf die Bauschule, auf das Zeughaus und dringt zu den Linden hinab. Soll heute etwas geschehen, um Berlins dritter Umgestaltung, aus der Hauptstadt Preußens in die des Deutschen Reiches, mit wirksamen Gedanken zu Hülfe zu kommen, so bietet sich immer noch die Ausführung des Schlüter'schen Projektes dar, auf dessen Grundlage der

Schloßplatz in seinem echten Umfange hergestellt und der Dom dahin gebracht würde, wo Schlüter ihn erbauen wollte.

Die neueste historische Erhöhung Berlins ist bisher nur in einem kolossalen Anschwellen der Gebäudemassen nach außen und in einer fast ebenso starken Verdichtung nach innen zur Erscheinung gekommen. Schon drängt sich die Nothwendigkeit einer Entlastung der inneren Stadt auf, deren Höfe und Gärten zugebaut und deren Wohnstätten durch Umbau und aufgesetzte Stockwerke zum Theil auf mehr als das doppelte Volumen gebracht worden sind, während die frische Luft und der freie Hauch der Natur von außen her durch immer dichter sich umherlegende neue Stadtviertel zurückgedrängt werden. Theoretisch ist längst festgestellt, wohin dies Zusammenpressen der Bevölkerung über- und nebeneinander führen müsse. Aber nicht bloß um das Hygienische handelt es sich. Zu was für Männern und Frauen sollen sich ihrer Denkweise nach die Kinder entwickeln, die in dieser steinernen Einöde aufwachsen? Man sehe das Album durch, das zum Besten der Ferienkolonien kürzlich herausgegeben worden ist: welche beredten, aus dem Herzen kommenden Anerkennungen ein und derselben Wahrheit in immer neuen Wendungen ausgedrückt: daß frische Luft und Bäume den Kindern unentbehrlich seien. Die paar hundert kranken Kinder aber, aus soviel Tausenden ausgewählt, um auf ein paar Wochen im Jahre in die freie Natur geführt zu werden, kommen neben den gesunden, denen diese Wohlthat durch kein Mittel verschafft werden kann, gar nicht in Betracht. Ich, wenn ich in einer dieser Straßen aufgewachsen wäre, in einem dieser Keller, in die keine Sonne dringt, würde mich zu allem Natürlichen im Gegensatze empfunden und das unauslöschliche Gefühl in meine späteren Jahre mit hineingetragen haben, es sei gegen das Bestehende Opposition zu machen. Alles, was jetzt für Berlin geschehen kann, sollte zumeist in dem Sinne geschehen, der innersten Stadt freie breite Straßen und mit Bäumen besetzte große Plätze zu schaffen, auf denen die Kinder und alten Leute, die Kranken und die Gesunden, die Masse der Bevölkerung, die an ihre Wohnungen gebunden ist, frische Luft einathmen und in die Wolken sehen und im Sommer den Schatten

und im Frühling den Duft der kommenden Blätter genießen können. Es genügt nicht, auf diesem und jenem engen Platze ein paar Gartenanlagen ausführen zu lassen.

Die Augen Deutschlands sind auf die Residenz des Kaisers gerichtet, die Stadt, in der das Parlament tagt, unsere höchsten Beamten arbeiten und die vornehmste geistige Arbeit gethan wird. Von allen Seiten strömen die Leute herzu, um die Stadt kennen zu lernen, die für das Volk so große Bedeutung hat. Sie müssen ein Gefühl von Deutscher Macht und Größe mit nach Hause nehmen, das für den Bestand des Reiches wichtiger ist als man denkt. Nicht blos das kommt hier in Betracht, was die Pracht und Schönheit Berlins anlangt, sondern auch was städtisches Wesen betrifft. Welchen Ruhm haben Wasserleitung und Kanalisation der Stadt über die ganze Welt hin verliehen! Es wird, nachdem diese Aufgaben erledigt worden sind, die Luftfrage sich von selbst auf die Tagesordnung bringen.

Wenn der neue Dom und das Denkmal Kaiser Wilhelm's I. heute errichtet werden, an welcher Stelle es auch sei, so müssen sie der ganzen Welt das Geständniß abnöthigen, schöner und würdiger habe nicht verfahren werden können. Ganz Deutschland erbaut für sich diese Kirche, alle Konfessionen ohne Unterschied. Vor Jahren ist der Kölner Dom in diesem Geiste vollendet worden. Es wurde nicht gefragt, ob protestantischer oder katholischer Gottesdienst darin gehalten werden sollte; man sah ein Symbol der Größe und Einheit Deutschlands in ihm und brachte die Mittel auf. Der neue Dom wird die Stätte sein, in der die Inhaber und die Vertreter der höchsten vaterländischen Macht sich zu feierlichem Gottesdienste vereinigen. Der enge Raum, der heute für den Dom übrig bliebe, wenn man ihn errichten wollte wo der heutige Dom steht, scheint nicht zu genügen, ihn frei hinzustellen. Die Kaiserstraße beeinträchtigt den Bau, der zu sehr nach der Seite des Museums hin gedrängt werden müßte.

Würde auf Schlüter's Projekt zurückgegangen, so müßten die Schloßfreiheit und das rothe Schloß beseitigt werden. Von Schinkel's Brücke aus gesehen, böte sich dann ein prachtvoller Anblick.

Zwischen Schloß und Bauschule läge ein vom Flusse durchschnittener weiter Raum. Der in Form eines griechischen Kreuzes, mit vier Façaden, aufgeführte Dom bildete mit einer dieser Façaden den Hintergrund, rechts erhöbe sich die Bauschule, links das kaiserliche Schloß, um als Architektur jetzt erst den Rang zu empfangen, der ihm gebührt. Sicherlich würde die Statue Kaiser Wilhelms I. vor dem Triumphbogen des Schlosses sich erhebend eine würdige und schöne Aufstellung gewinnen; noch schöner und würdiger aber stände sie in der Mitte des neuen Schloßplatzes, so daß die Kurfürsten-Brücke auf sie zuführte.

Es soll, um den Unterschied beider Aufstellungen zu bezeichnen, folgende Beobachtung ausgesprochen werden.

Die Mitte der Façade unseres Rathhauses weist zwei Nischen mit Bildsäulen preußischer Herrscher auf. In einer derselben steht eine vorzüglich ausgeführte kolossale Statue Kaiser Wilhelm des Ersten. Warum spricht Niemand von dieser Gestalt als einem den Kaiser darstellenden Monumente? In die Mitte eines freien Platzes gebracht würde sie gewiß so wirken; da, wo sie jetzt steht, wird sie vom Gebäude gleichsam aufgesogen, zu dessen statuarischem Schmucke sie gehört.

Statuen aber werden nicht bloß dann aufgesogen, wenn sie der Architektur unmittelbar einverleibt worden sind, sondern auch wenn sie als etwas für sich Bestehendes zu den von einem Gebäude regierten architektonischen Elementen gehören.

Vergleichen wir die den Maaßen nach gleichwerthigen Reiterstatuen Friedrich Wilhelm des Dritten, auf dem Platze zwischen Schloß und Museum, und die Friedrich Wilhelm des Vierten, vor der Nationalgalerie. Ohne Zweifel ragt die letztere höher empor als jene und steht beinahe sichtbarer da. Warum wird gleichwohl Niemand in ihr ein Friedrich Wilhelm dem Vierten gewidmetes eigenes Monument erblicken? Weil sie trotz ihrer günstigen Stellung von der Architektur der Nationalgalerie aufgesogen wird, als deren integrirender Theil sie erscheint, während Friedrich Wilhelm des Dritten Standbild unabhängig von den umliegenden Gebäuden ganz auf sich beruht. Das ist der Grund, daß man Schil-

lers Standbild nahe dem Schauspielhause hin mit einer Hülle von hohem lebendigen Grün umgeben hat: es geschah, weil ohne diese Isolierschicht die Statue von Schinkel's Architektur, in deren idealen Machtbezirke sie steht, aufgesogen worden wäre.

Aus demselben Grunde verlieren die beiden Humboldtstatuen einen Theil ihrer Wirkung, sowie die beiden Feldherrenbilder rechts und links neben der Neuen Wache, zu der sie in zu naher, architektonischer Verwandtschaft stehen, während Blücher gegenüber, absolut unabhängig von den beiden Gebäuden, zwischen denen er sich erhebt, seine eigene, ideal abgeschlossene Stellung hat.

Nun denken wir uns den auf der Brücke so glücklich isolirten großen Kurfürsten vor dem Triumphbogen des Schlosses am Ufer des Flusses aufgestellt, oder Friedrich Wilhelm des Dritten, oder Friedrich des Großen Denkmäler an dieser Stelle: wir glauben, es würde, auch wenn man für diese Werke ein Halbrund in den Fluß hineinbauen wollte, die ungeheure Masse des Schlosses sie um einen Theil ihrer Wirkung bringen. Die Statuen würden, in den idealen Bezirk des großartigen Gebäudes fallend, ihm zuwachsen, wie die Friedrich Wilhelm des Vierten der Nationalgalerie, und selbst wenn man Bäume pflanzen wollte wie bei Schiller, würde die Uebermacht des durch die Kuppel hier in seiner Raumwirkung verstärkten Schlosses ihre auffaugende Wirkung behalten.

In der Mitte des zu seiner vollen Größe ausgedehnten Schloßplatzes dagegen würde die Statue des Kaisers ganz auf sich beruhen. Hierüber wäre noch viel zu sagen, wenn wir die Statuenstellungen anderer Städte in Betracht zögen. —

Oft haben bedeutende Städte, wenn sie sich nach außen vergrößerten, im Inneren freie Plätze zu schaffen gesucht. Wir lesen die Urkunden noch, wie in Florenz, auf der Grenzscheide des 13. und 14. Jahrhunderts, die Häuser zusammengekauft wurden, um den Platz zu schaffen, an dem man den Regierungspalast und die Loggia dei Lanzi aufführte und der heute noch das Centrum der Stadt bildet. Wir sehen, wie Mailand heute, im Begriffe sich ringsum zu vergrößern, vor dem Dome den wundervollen Platz

neu geschaffen hat, von dem man glauben möchte, er habe niemals der Stadt fehlen können. Der neue Platz am kaiserlichen Schlosse mit dem Standbilde des Kaisers würde von nun ab die Mitte von Berlin und die erste That der kaiserlichen Stadt sein.

Florenz, den 20. November 1888.

Erschien mit der Unterzeichnung B. K. F. (Berliner Kunstfreund) in der Nationalzeitung vom 25. November 1888.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 114001081